
GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK.

Aktualność historii: KRAJOBRAZ PRZED BITWĄ

Premiery: „MONACHIUM" „CAPOTE" „GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK."

Festiwale: CAMERIMAGE, LUBEKA, AMSTERDAM

Archiwalia: ALEKSANDRA ŚLĄSKA

KINO

7,50 Zł (W TYM 0% VAT) ISSN 0023-1673 INDEKS 362603

2
LUTY
2006

NAKŁAD 10.000 EGZ.



WESTERN SZUKA DROGI:
„TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN"

JAKE GYLLENHAAL, HEATH LEDGER

RMF fm

RADIO MUZYKA FAKTY

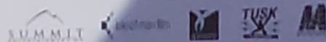
Rowan Atkinson · Kristin Scott Thomas · Maggie Smith · Patrick Swayze

WSZYSTKO ZOSTAJE W RODZINIE

Sekrety w tym Zacnym rodzie
przechowuje się... w ogrodzie.

W KINACH
OD 17 LUTEGO

www.monolith.pl



MIŁOŚĆ PONAD WSZYSTKO

ZŁOTE GLOBY 2006



NAJLEPSZY FILM
NAJLEPSZY REŻYSER
NAJLEPSZY SCENARIUSZ
NAJLEPSZA ORYGINALNA PIOSENKA

ZŁOTY LEW
DLA NAJLEPSZEGO FILMU



FESTIWAL W WENECJI 2005

HEATH LEDGER
JAKE GYLLENHAAL
ANNE HATHAWAY
MICHELLE WILLIAMS

LAUREAT OSCARA® ANG LEE
ORAZ ZDOBYWCY NAGRODY PULITZERA ANNIE PROULX I LARRY McMURTRY PRZEDSTAWIAJĄ

TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN

FILM OPARTY NA NOWELI ANNIE PROULX pt. „BROKEBACK MOUNTAIN"

ORYGINALNA MUZYKA Z FILMU JUŻ W SPRZEDAŻY



UNIVERSAL MUSIC POLSKA

FOCUS FEATURES www.monolithplus.pl www.brokebackmountain.com M+ W KINACH OD 24 LUTEGO

RMF VIVA! onet.pl



stopklatka.pl A4 LAIF STUDENCKA



metro POLITYKA TVP 2



FESTIVAL DE CANNES
SÉLECTION OFFICIELLE
UN CERTAIN REGARD

film twórcy „5x2” i „Basenu”

Czas, który pozostał

reżyseria François Ozon

w kinach od 10 lutego

GUTEK FILM

www.gutekfilm.pl

POLITYKA FILM gazeta gazeta.pl Charaktery A4 MEDIA merlin.pl stopklatka.pl Pologne Trójka POLSKIE RADIO

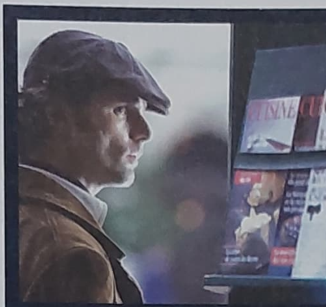
KINO
MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ
NR 464 ROK XL LUTY 2006

NR 2 LUTY 2006

NA OKŁADCE: JAKE GYLLENHAAL I HEATH LEDGER W FILMIE „TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN" ANGA LEE. DYSTRYBUCJA: MONOLITH PLUS



wydarzenia:



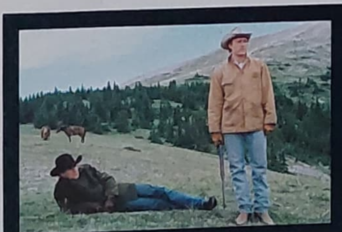
ERIC BANA



„PAN TADEUSZ", REŻ. ANDRZEJ WAJDA

recenzje:

SZCZEGÓŁOWY SPIS RECENZJI: STR. 56



„TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN"

Po obejrzeniu filmu pozostaje wrażenie, że przez ponad dwie godziny obcowaliśmy z dziełem niezwykłym. Pięknym i wymykającym się definicjom.
(fragment recenzji ze str. 62)

Ponadto w numerze:




HAWAJE, OSLO

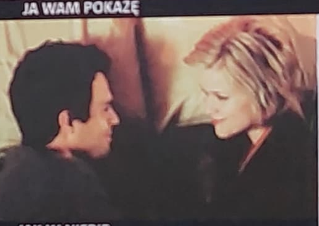

CZAS, KTÓRY POZOSTAŁ


DICK I JANE. NIEZŁY UBAW


Z UST DO UST


SPACER PO LINIE


JA WAM POKAŻĘ


JAK W NIEBIE

repertuar. PREMIERY W LUTYM

3.02.

HAWAJE, OSLO

HAWAII, OSLO

REŻ. ERIK POPPE. WYK. TROND ESPEN SEIM, JAN GUNNAR ROISE, EVY ELISE KASSETH ROSTEN. NORWEGIA 2004. BEST FILM. 125'

Recenzja str. 71

DICK I JANE. NIEZŁY UBAW

FUN WITH DICK AND JANE

REŻ. DEAN PARISOT. WYK. JIM CARREY, TÉA LEONI, ALEC BALDWIN. USA 2005. UIP. 90'

Remake komedii z 1977 r.: małżeństwo yuppies w wyniku bankructwa wielkiej korporacji nie ma środków na opłacenie rachunków, więc decyduje się na kradzież.

10.02

JA WAM POKAŻĘ

REŻ. DENIS DELIĆ. WYK. GRAŻYNA WOLSZCZAK, PAWEŁ DELĄG, CEZARY PAZURA, MARIA NIKLIŃSKA. POLSKA 2006. FORUM FILM

Komedia romantyczna. Ciąg dalszy przygód Judyty – bohaterki książki i filmu „Nigdy w życiu".

CZAS, KTÓRY POZOSTAŁ

LE TEMPS QUI RESTE

REŻ. FRANÇOIS OZON. WYK. MELVIL POUPAUD, JEANNE MOREAU, VALERIA BRUNI TEDESCHI, DANIEL DUVAL. FRANCJA 2005. GUTEK FILM. 85'

Recenzja str. 64

Z UST DO UST

RUMOR HAS IT...

REŻ. ROB REINER. WYK. JENNIFER ANISTON, MARK RUFALLO, SHIRLEY MACLAINE, KEVIN COSTNER. USA 2005. WARNER. 96'

Komedia romantyczna. Młoda kobieta odkrywa, że historia jej rodziny posłużyła za kanwę powieści Charlesa Webba, według której Mike Nichols nakręcił „Absolwenta".

JAK W NIEBIE

JUST LIKE HEAVEN

REŻ. MARK WATERS. WYK. REESE WITHERSPOON, MARK RUFFALO, DONAL LOGUE, DINA WATERS. USA 2005. UIP. 95'

Komedia. W apartamencie młodego architekta pojawia się duch dziewczyny, która nie może uwierzyć w swoją śmierć.

MGŁA

THE FOG

REŻ. RUPERT WAINWRIGHT. WYK. TOM WELLING, MAGGIE GRACE, SELMA BLAIR, KENNETH WELSH. KANADA-USA 2005. UIP. 100'

Remake horroru Johna Carpentera z 1980 roku. Po stu latach zmarli w tajemniczych okolicznościach marynarze wracają, by zemścić się na mieszkańcach nadmorskiego miasteczka.

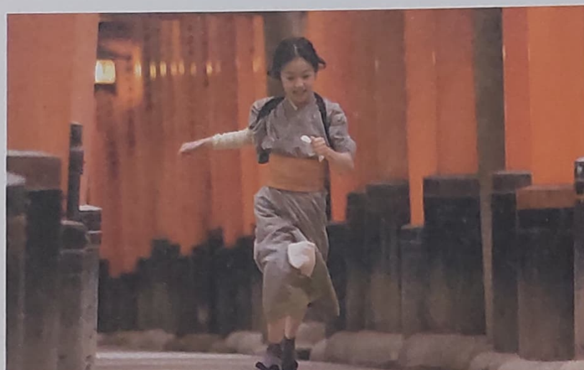
17.02

SPACER PO LINIE

WALK THE LINE

REŻ. JAMES MANGOLD. WYK. JOAQUIN PHOENIX, REESE WITHERSPOON, GINNIFER GOODWIN, ROBERT PATRICK. USA 2005. CINEPIX. 136'

Recenzja str. 66

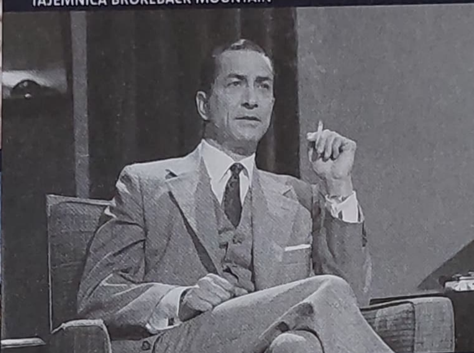

WYZNANIA GEJSZY


TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN


NIANIA


RÓŻOWA PANTERA


CZESKI SEN


GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK.


WSZYSTKO ZOSTAJE W RODZINIE


NIEDOKOŃCZONE ŻYCIE


CAPOTE

repertuar. PREMIERY W LUTYM

17.02

WSZYSTKO ZOSTAJE W RODZINIE
KEEPING MUM
REŻ. NIALL JOHNSON. WYK. ROWAN ATKINSON, KRISTIN SCOTT THOMAS, MAGGIE SMITH, PATRICK SWAYZE. WLK. BRYTANIA 2005. MONOLITH. 103'
Komedia. Tracący autorytet w miasteczku pastor zatrudnia gosposię, której wścibstwo ratuje rozpadającą się rodzinę.

CAPOTE
CAPOTE
REŻ. BENNETT MILLER. WYK. PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, CLIFTON COLLINS JR, CATHERINE KEENER, CHRIS COOPER. USA 2005. UIP. 98'
Recenzja str.59

NIEDOKOŃCZONE ŻYCIE
AN UNFINISHED LIFE
REŻ. LASSE HALLSTROM. WYK. ROBERT REDFORD, MORGAN FREEMAN, JENNIFER LOPEZ, JOSH LUCAS. USA 2005. VISION. 107'
Obyczajowy. Opłakujący jedynego syna ranczer za jego śmierć wini synową, która wprowadziła się do jego domu.

GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK.
GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK.
REŻ. GEORGE CLOONEY. WYK. DAVID STRATHAIRN, ROBERT DOWNEY JR, PATRICIA CLARKSON, GEORGE CLOONEY. USA 2005. KINO ŚWIAT. 93'
Recenzja str.57

NIANIA
NANNY MCPHEE
REŻ. KIRK JONES. WYK. EMMA THOMPSON, COLIN FIRTH, KELLY MACDONALD, DEREK JACOBI. WLK. BRYTANIA 2005. UIP. 97'
Komedia. Obdarzona magicznymi zdolnościami niania musi zaopiekować się siedmiorgiem niesfornych dzieci.

JAZDA
JIZDA
REŻ JAN ŠVĚRÁK. WYK. AŇA GEISLEROVÁ, RADEK PASTRŇÁK, FILIP RENŐ. CZECHY 1994. VIVARTO. 85'
Dwaj młodzi Czesi spędzają wakacje, podróżując zdezelowanym samochodem po kraju, przeżywającym okres przemian ustrojowych i społecznych. Grand Prix Kryształowy Globus MFF w Karlowych Warach 1995.

WYZNANIA GEJSZY
THE MEMOIRS OF GEISHA
REŻ. ROB MARSHALL. WYK. ZIYI ZHANG, SUZUKA OHGO, TOGO IGAWA, KEN WATANABE, LI GONG. USA 2005. FORUM FILM. 145'
Wyróżniona Złotym Globem za muzykę (John Williams) ekranizacja książki Arthura Goldena: młoda Japonka z ubogiego domu zostaje gejszą w latach II wojny światowej i z tej perspektywy obserwuje zachodzące wokół niej przemiany.

24.02

RÓŻOWA PANTERA
THE PINK PANTHER
REŻ. SHAWN LEVY. WYK. STEVE MARTIN, KEVIN KLINE, JEAN RENO, BEYONCE KNOWLES. USA 2006. CINEPIX. 93'
Prequel legendarnego cyklu komedii. Inspektor Clouseau musi rozwiązać zagadkę kradzieży bezcennego klejnotu.

TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN
BROKEBACK MOUNTAIN
REŻ. ANG LEE. WYK. JAKE GYLLENHAAL, HEATH LEDGER, RANDY QUIAD, MICHELLE WILLIAMS. USA 2005. MONOLITH PLUS. 134'
Recenzja str.62

PINOKIO, PRZYGODA W PRZYSZŁOŚCI
PINOCCHIO 3000
REŻ. DANIEL ROBICHAUD. KANADA-FRANCJA-HISZPANIA 2004. VISION. 80'
Animowany. Futurystyczna adaptacja bajki Collodiego: mały robot marzy o zostaniu chłopcem.
Nagroda Goi za najlepszą animację.

CZESKI SEN
ČESKÝ SEN
REŻ. VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA. CZECHY 2004. GUTEK FILM. 90'
Recenzja str.60

NA PODSTAWIE INFORMACJI OD DYSTRYBUTORÓW. ZA ZMIANY DAT PREMIER REDAKCJA NIE ODPOWIADA

KRAJOBRAZ PRZED BITWĄ

RAFAŁ MARSZAŁEK



Zewsząd słychać o odnowie polskiego filmu historycznego. Pojawiają się konkretne produkcyjne plany, rozpisywane są konkursy, pełno o tym w gazetach. Mimo że obrazy przeszłości zajmują w naszej kinematografii uprzywilejowane miejsce, zapowiedź odnowy i wizja przyspieszenia budzą emocje. Ciekawe, co z tego ruchu się wyłoni.

Sama tendencja jest nienowa. Raz po raz odradza się ona w naszym kinie; zazwyczaj pod ciśnieniem zewnętrznym. Zmiana sytuacji historycznej przesądza o formach odniesienia do tradycji. Współczesnym wydają się one naturalne i na swój sposób nieuniknione. Moment refleksji przychodzi później. Tak było z recepcją filmów historycznych powstających w międzywojennym dwudziestoleciu. Lewicujący krytyk Stanisław Baczyński (ojciec Krzysztofa Kamila), w opublikowanym w „Wiadomościach Literackich" (1933 r.) pamflecie „Film polski: dziecko nierządu" konstatował: *film polski zjawił się w chwili odrodzenia Polski, gdy umysły mas były zaabsorbowane całkowicie sprawą narodową, wojną i wojskiem, propagandą antybolszewicką. (...) Trawił z jednej strony materiał literatury przedwojennej, babrał się w cierpiętnictwie i sentymentalizmie patriotycznym (...) z drugiej apoteozował to, co w życiu ogółu było najaktualniejsze: narodowość.* W podobnym tonie, na tych samych łamach, Stefania Zahorska demaskowała zakłamany teatralny patos, wyświechtany sentymentalizm i rażące interpretacyjne uproszczenia takich utworów jak „Księżna Łowicka" czy „Kościuszko pod Racławicami", dochodząc do wniosku, że historia jest w ogóle wielką przeszkodą w rozwoju historycznego filmu polskiego. Ta krytyka, nieraz idąca pod prąd potocznej opinii, oczywiście była estetycznie uzasadniona. Poza kilkoma filmami Lejtesa nurt historyczny nie obrodził niczym wartościowym, a niektóre przejawy ekranowego patriotyzmu stosowanego ocierały się o własną karykaturę. Dopowiedzmy od razu, że inaczej z patriotyzmem bezprzymiotnikowym. Gdyby go w latach wojny zabrakło, zoile z „Wiadomości Literackich" sami nie przenosiliby kulturowej misji z ulicy Złotej 8 w Warszawie het za morze, na peryferie Londynu...

W pierwszym powojennym dziesięcioleciu symbole ojczyste zostały wyrugowane z oficjalnego obiegu. Nie na próżno w deklaracji Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu z marca 1952 roku poświęconej opracowaniu i realizacji szerokiego planu tematycznego, który pozwoli kinematografii polskiej spełnić ważne i odpowiedzialne zadania, jakie stawia przed nami Partia i Rząd – o temacie historycznym nie było ani słowa. Do (ryzykownego) czynu też się nikt nie palił. Bez echa pozostała propozycja zgłoszona w 1951 r. przez Adama Mauersbergera, by na ekranie uzgodnić i przedstawić bratnie stanowiska Mickiewicza i Puszkina w sprawie powstania dekabrystów. Film „Podhale w ogniu" bez najmniejszego powodzenia próbował zaznajomić publiczność z siedemnastowiecznym pseudobohaterem Kostką Napierskim. Ekranowi Moniuszko i Szopen nieporadnie, bo nieszczerze bratali się z ludem w „Warszawskiej premierze" i „Młodości Chopina". O ekranizacjach Żeromskiego nie było co marzyć. Do Sienkiewicza sięgnięto dopiero w r. 1960, okazały państwowotwór-

ORII

PAŃSTWOWOTWÓRCZY, MONUMENTALNY: „KRZYŻACY" (1960) REŻ. ALEKSANDER FORD

czy film Forda „Krzyżacy" powstał zresztą na fali ostrych antyniemieckich urazów.

Historia najnowsza tykała zaś niczym bomba zegarowa. 17 września i Katyń stanowiły tabu. Odyseja armii Andersa tkwiła w głębokiej, nie tylko filmowej, konspiracji. Powstanie Warszawskie, zgodnie z wykładnią „Żołnierza zwycięstwa" Jakubowskiej, jawiło się jako zgubna antyradziecka manifestacja. Za słowem nie poszedł jednak zakłamany obraz powstania – trauma była widać zbyt świeża i głęboka. Eugeniusz Cękalski, w poczuciu solennie wykonanej roboty, przedstawiał w „Kwartalniku Filmowym" założenia dokumentalnej biografii bohatera, którego w młodości nie złamały ciężkie więzienia, choroby i katorgi; który później dla dobra pierwszego radzieckiego państwa miażdżył bezlitośnie jego wrogów i który z tym wszystkim „zawsze był bliski Polsce". Pech chciał, że bohaterem owym był Feliks Dzierżyński; szczęśliwym trafem nie zagościł on ostatecznie w filmie fabularnym, jeśli nie liczyć wstydliwego epizodu „Żołnierza zwycięstwa". Zaniechania podobnego typu po trosze brały się z ostrożności, po trosze z wygody. Administracja filmowa, zgodnie z doktryną, planowała to i owo w dziedzinie – nazwijmy to – obróbek historycznych, ale do ich urzeczywistnienia dochodziło wyjątkowo rzadko. Na podorędziu zawsze był film radziecki, ta niewyczerpana skarbnica wiedzy o historii, którą szczególnie moje pokolenie (1940) powinno przyswoić jako własną.

Ważne jest, by dziedzictwo wykreowane z przeszłości nie sprowadzało się do urzędowego nadania.

Gdy runął stalinizm, „polska szkoła filmowa" spod znaku Wajdy, Munka, Kutza, Stanisława Różewicza otwarła historiozoficzny horyzont. Po raz pierwszy film stał się zarzewiem szerokiej publicznej debaty: o tradycji romantycznej, racjonalizmie i mitologii narodowej, etosie zbrojnego czynu i heroicznej ofiary. Filmowe obrazy zakorzeniły się tak mocno w Polaków myśleniu i czuciu, że w sposób nieuchronny zagarnęła je bieżąca polityka.

W 1965 roku obrócony w Żeromskiego i Wajdę atak na „Popioły" był zapowiedzią moczarowskiej kampanii marcowej, wykluczającej szyderców i rewizjonistów. To właśnie w końcu lat 60. przygotowano szczegółową listę filmowych tematów, które miałyby odżywić współczesność i wzmocnić historię. Kilka filmów historycznych z tej listy powstało już w następnej dekadzie. Opowieści Petelskich o Koperniku i Poręby o Jarosławie Dąbrowskim przeszły bez śladu. Efektownie





„PODHALE W OGNIU" (1955) REŻ. JAN BATORY, HENRYK HECHT KOPF

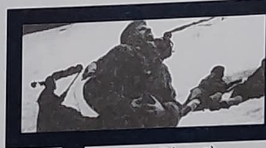


„KSIĘŻNA ŁOWICKA" (1932) REŻ. JANUSZ WARNECKI, MIECZYSŁAW KRAWICZ

skrojony „Hubal" Poręby odbił się donośnym echem, ale dramat bohatera wylał wraz z narodową kąpielą. Inne podjęte w tym okresie wyprawy w wojenną przeszłość grzeszyły miałkością. Ryszard Koniczek, ówczesny redaktor naczelny „Kina" przestrzegał, że polityka programowa państwa nie może zadawać tematów, lecz jedynie sugerować idee, typ konfliktów. Dosłownie rozumiany stosunek wynikania między inspiracją ideową a genezą dzieła artystycznego jest nieporozumieniem. Spontaniczność aktu twórczego zanika, a reżyserzy gwałcą swoją naturę. Jeśli współczująca uwaga o samogwałcie kopistów była przesadna, to cała konstatacja trafnie oddaje dylematy peerelowskiej epoki.

Dzisiaj film historyczny powstaje na zamówienie, ale w zupełnie innym kontekście. Godne uwagi, że bodźce działań przywracających historyczną pamięć wcześniej niż od partii i rządu płyną tym razem od środowisk intelektualnych skupionych wokół krakowskiego Ośrodka Myśli Politycznej i wrocławskiego Centrum Konserwatywnego. Środowiska te od dziesięciu lat z górą w imię narodowego dobra nawołują do bitwy o pamięć, o radykalną odnowę edukacji historycznej, o pielęgnowanie rodzimej tradycji, o ponowne zagospodarowanie przestrzeni symbolicznej, wreszcie o prowadzenie przez państwo przemyślanej, wielotorowej polityki historycznej. Owe idee kiełkują teraz na różnych instytucjonalnych obszarach, z dziedziną filmu włącznie. Jednak nie ma pewności czy obrodzą.

Bitwa o pamięć została wydana w warunkach trudniejszych niż się wydaje. Dotyczy to również filmu. Trzeba zdać sobie sprawę z tego, że w odróżnieniu od szkoły polskiej obalającej po roku 1956 cenzuralną tamę, a wpisanej w żywą pamięć i solidarną świadomość, wychylony ku przeszłości film anno 2006 nie będzie wojować z cenzurą, lecz z inercją, a gdzieniegdzie z niechęcią. Wiedza młodego pokolenia o przeszłości jest, nawet wśród studentów, skąpa. Aktywność obywatelska jest mała. Długotrwała akcja „Rzeczpospolitej" przeciw *polskim obozom śmierci* zyskała do tej pory poparcie ledwie dziesięciu tysięcy rodaków, czyli tylu mniej więcej, ilu się zbiera na piłkarskich trybunach podczas drugoligowego derby. Odruchy wspólnotowe zanikają: siedzimy bezczynnie, wielce nadąsani. W stolicy Polski, która przez kilkadziesiąt lat gościła Feliksa Zygmuntowicza Dzierżyńskiego na centralnie położonym, ładnie oświetlonym i ukwieconym cokole, każda niemal nowa idea spotyka się z zarzutem doraźnej pomnikoterapii. O Muzeum Powstania Warszawskiego znaczna część naszych opiniotwórczych elit cedzi przez zęby, widząc w nim już to polityczny trick (autor! autor!), już to próbę przesłonięcia rodzimej historii przez obraz mazowiecko-warszawski. Przyszłość Soclandu jest niepewna, tak jakby muzeum Peerelu uwierało. Muzeum Wolności jeszcze nie powstało a już dostało – w półmilionowym gazetowym nakładzie – etykietkę *kiczu patriotycznego*. Pielęgnowanie tradycji uchodzi za anachronizm, hasło odzyskiwania pamięci nie znajduje wielu sojuszników, nawrót do narodowych symboli obciążony jest resentymentem (żadne ich użycie nie może być przez krytycznego patriotę przyjmowane bezrefleksyjnie; musi włączać się tutaj odruch swego rodzaju instynktownej, automatycznej podejrzliwości – zauważa Dariusz Gawin), a przede wszystkim obawą, że nie wykształcą one i nie scementują społeczeństwa obywatelskiego.



„PASJA" (1977) REŻ. STANISŁAW RÓŻEWICZ

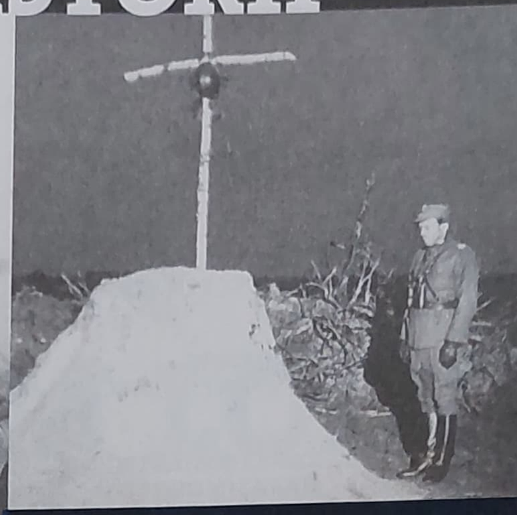
Bitwa o pamięć została wydana w warunkach trudniejszych niż się wydaje. Pielęgnowanie tradycji uchodzi za anachronizm, nawrót do narodowych symboli obciążony jest resentymentem.

Akurat tej ostatniej obawy, skądkolwiek pochodzi, radziłbym nie bagatelizować. Kluczowy termin *polityka historyczna* może być źródłem nieporozumień, jak zdarza się wtedy, gdy przymiotnik zbyt chyżo biegnie w sukurs rzeczownikowi. Przedmiotem naszej *polityki historycznej* wydaje się – bezwiedny pleonazm? – historia polityczna: jawnie aktualizowana, uwikłana w symboliczne konfrontacje, więc bardziej wojująca niż porządkująca. Jej treści niekoniecznie mieszczą się w kanonie edukacyjnym, zwłaszcza jeśli zważyć, że ów manifestacyjnie zakorzeniony został w porządku wartości. Zgoda, wartości są z natury konkurencyjne i trzeba pośród nich bezustannie wybierać. Najwyraźniej taki sens ma pamięć aksjologiczna w ujęciu Dariusza Karłowicza. Ważne jednak, by dziedzictwo wykrawane z przeszłości scalało się z naturalnych, indywidualnych wyborów, a nie sprowadzało się do urzędowego nadania. Polityka historyczna rozumiana jako

AKTUALNOŚĆ HISTORII



„POPIOŁY" (1965) REŻ. ANDRZEJ WAJDA



„HUBAL" (1973) REŻ. BOHDAN PORĘBA



„BOLESŁAW ŚMIAŁY"
W REŻYSERII WITOLDA LESIEWICZA
– 12 LUTEGO O GODZ. 17:40
W TELEWIZJI KINO POLSKA.

mapa społecznych (tu: filmowych) zadań byłaby po prostu innym ubiorem dla propagandy.

Polityczne aktualizacje przeszłości są stare jak świat, ale przecież nie o nich chyba tutaj myślimy. To w każdym razie byłoby mniej niż można oczekiwać po projekcie pamięci, która ma konstytuować *wspólnotę polityczną pojętą jako wspólnota moralna*. Opozycyjne wizje przeszłości dadzą się jeszcze, choć z widocznym trudem, uzgodnić na forum wewnętrznym. W relacjach międzynarodowych dominuje już tylko zwyczajna, konkurencyjna socjotechnika. Odwołajmy się do przykładu zza wschodniej granicy. Mocarny kupiec Minin i bitny kniaź Pożarski w roku 1939, roku najazdu radzieckiej Rosji na Polskę, byli bohaterami filmu Pudowkina. Całkiem niedawno, już jako postaci z pomnika, stali się patronami ogólnorosyjskiego święta narodowego. To też historia polityczna, chociaż różniąca się od naszej. W kategoriach walki jest ona czynnikiem mobilizującym zbiorowość. Dla pozytyw(istycz)nie rozumianego upowszechnienia wartości oświatowych prestiżowy, bitewny stereotyp narodu stanowi natomiast barierę. Więc albo okopujemy się w szańcach, albo poznajemy świat. Trzeba się na coś zdecydować, tertium non datur. Bo przecież nie zanurzamy się w pradziejach tylko po to, by zamykać się teraz w warownej twierdzy?

Inna niepewność wiąże się już z samą pracownią projektów filmowych. W polu widzenia jest film historyczny, czyli twór skodyfikowany gatunkowo i w oczywisty sposób ograniczony do historii wydarzeniowej. Bowiem to cytowane z przeszłości wielkie wydarzenia mają być impulsem dla nowej fali. Zdarzenia, a nie problemy. Różnica między nimi jest taka, jak między ilustracją a analizą; między odtworzeniem a odkryciem.

W pierwszym wypadku temat jest dany; zdarza się, że łącznie z jego interpretacją, już wcześniej znaną. W drugim – kanwa historyczna jest raczej pretekstem do poszukiwania znaczeń, drążenia sensów. W pierwszym wypadku artysta styka się ze spetryfikowanym kształtem świadomości zbiorowej, nawet wtedy, gdy jego intencją jest podważenie tej struktury. W drugim – autor jest jakby twórcą nowego historycznego alfabetu i pokazuje nam nieznane wcześniej litery. Budowana przez niego mała historia nie ustępuje wielkiej historii. Inna jest tylko estetyczna perspektywa. Ta odmienność uwyraźnia się, gdy zestawić historyczną epikę z liryką. Sławne ekranizacje „Wojny i pokoju", tak rosyjska Bondarczuka, jak amerykańska Vidora, imponują jako obrazy Historii. Z drugiej strony takie osobiste wypowiedzi jak „Andriej Rublow" Tarkowskiego czy „Misja" Joffe'a na zawsze zostają w pamięci, choć z trudem dają się skatalogować pod hasłem film historyczny. Od bardzo dawna, co najmniej od czasu, gdy przed ćwierćwieczem pisałem „Filmową pop-historię", nurtuje mnie przeświadczenie, że istnieje historyzm utajony, który realizuje się poza konwencją; że impulsem historycznego myślenia w jednakim stopniu może być odnaleziona aura epoki, co rzeczywistość faktograficznie odtworzona; że subiektywizacja świata przedstawionego wcale nie oznacza niewierności historycznej. A jeśli tak, to znaczenie indywidualnej inspiracji wzrasta. Dzisiaj również moglibyśmy powracać do przeszłości, nie tylko dzięki inwazji najszlachetniejszych nawet, ogólnie znanych tematów, nie tylko dzięki centralnemu planowaniu filmowemu. Przyroda (artystyczna) ma swoje prawa. Obok płodów świadomego macierzyństwa istnieją organizmy pochodzące z dzieworództwa. Co weźmie górę?

W tym miejscu dałoby się naiwnego humanistę złapać za słowo przypominając, że i rozwój dzieworodny można sztucznie wywołać przez mechaniczne pobudzenie do rozwoju nie zapłodnionego jaja. No cóż: wcale nie zapominam o uwodzicielskich mocach współczesnej techniki.

RAFAŁ MARSZAŁEK



„ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA" (1953) REŻ. WANDA JAKUBOWSKA



„MONACHIUM": ZAMACH NA CYPRZE



ERIC BANA, GEOFFREY RUSH

„Monachium" Stevena Spielberga

PO KRUCHYM LODZIE

KONRAD J. ZARĘBSKI



Igrzyska XX Olimpiady w Monachium miały przejść do historii jako wydarzenie wyjątkowe. Nigdy dotąd nie zorganizowano olimpiady z takim rozmachem. Wybudowano nowoczesny stadion na 80 tys. miejsc, pływalnie, tor kolarski i wiele innych obiektów. W 195 konkurencjach w 21 dyscyplinach wystartowało 7.121 sportowców ze 121 krajów (w tym 288 Polaków) – na zwiększenie tej liczby trzeba było czekać aż 16 lat, do igrzysk w Seulu. Cały świat emocjonował się wyczynem amerykańskiego pływaka Marka Spitza, który zdobył aż 7 złotych medali, a także finałem turnieju koszykówki między drużynami USA i ZSRR, wygranym w doliczonym czasie gry przez Rosjan. Również dla Polaków monachijska olimpiada była wyjątkowa: zdobyliśmy 7 złotych medali, 5 srebrnych i 9 brązowych, zajmując w klasyfikacji medalowej siódme miejsce. Byliśmy dumni z hymnu olimpijskiego, który skomponował Krzysztof Penderecki, ale przede wszystkim z drużyny piłkarskiej Kazimierza Górskiego, która zdobyła złoto (a dwa lata później, na tym samym stadionie, wywalczyła brązowy medal mistrzostw świata) oraz z Władysława Komara (pchnięcie kulą), Józefa Zapędzkiego (strzelanie), Zygmunta Smalcerza (podnoszenie ciężarów), Jana Szczepańskiego (boks), Witolda Woydy i drużyny florecistów.

Do historii przeszły jednak tragiczne wydarzenia z 5 i 6 września, kiedy terroryści z palestyńskiego ugrupowania Czarny Wrzesień, odpowiedzialnego za liczne zamachy na polityków (m.in. na premiera Jordanii Wasfiego al-Tala w Kairze, 1971, w odpowiedzi na dokonaną przez armię jordańską masakrę fedainów Organizacji Wyzwolenia Palestyny 5 września 1970 roku), wdarli się do pomieszczeń zajmowanych przez zawodników izraelskich w wiosce olimpijskiej. Dwaj sportowcy zginęli na miejscu, dziewięciu zostało wziętych jako zakładnicy. W zamian za ich uwolnienie bojownicy Czarnego Września domagali się wypuszczenia z więzień 250 Palestyńczyków. Rząd Izraela odmówił pertraktacji, jednak niemiecka policja po trudnych negocjacjach podstawiła na monachijskim lotnisku dwa helikoptery, którymi mieli odlecieć terroryści i ich zakładnicy. Działo się to na oczach całego świata – kamery telewizyjne wymierzone były w okna pomieszczeń zajętych przez bojowników grupy „Czarny Wrzesień", śledziły też ruchy negocjatorów i policji, wręcz udaremniając skuteczne akcje (terroryści też oglądali telewizję). Nieudolna próba odbicia zakładników (wówczas nie było jeszcze wyspecjalizowanych grup antyterrorystycznych, a Bundeswehra nie miała prawnej legitymacji do podejmowania takich działań) zakończyła się tragicznie. W wyniku strzelaniny na lotnisku zginęli wszyscy sportowcy, pięciu terrorystów, niemiecki policjant i pilot helikoptera, w sumie śmierć poniosło 18 osób. Igrzyska zostały wstrzymane, ale po dniu żałoby je wznowiono – MKOl uznał bowiem, że ich przerwanie byłoby zwycięstwem terroryzmu. Ekipy Izraela, Egiptu i Syrii wycofały się z olimpiady.

„Nie sądzę, żeby jakiś film potrafił rozstrzygnąć sytuację na Bliskim Wschodzie. Ale trzeba próbować".

Steven Spielberg

Kiedy Steven Spielberg ogłosił półtora roku temu, że przystępuje do realizacji projektu o olimpiadzie w Monachium, długo utrzymywano w tajemnicy zarówno tytuł, jak i treść filmu. Bacznie obserwowano ruchy kadrowe: wiadomość, że z prac wycofał się Ben Kinsley uznano za zapowiedź kontrowersji. Kiedy ogłoszono tytuł filmu – pierwotnie miał się nazywać „Vengeance" (Zemsta) – stało się jasne, że Spielberg zdecydował się opowiedzieć nie o sportowym, ale politycznym aspekcie igrzysk. A ściślej: o reakcji rządu Izraela na zamach. Podstawą scenariusza stała się książka kanadyjskiego dziennikarza George'a Jonasa „Vengeance: The True Story of Counter-Terrorist Team", wydana po raz pierwszy w 1984 roku i do tej pory wznawiana ponad 20 razy. Była już raz filmowana – w 1986 roku jako telewizyjny dwuipółgodzinny „Miecz Gideona" Michaela Andersona, trzykrotny laureat nagrody Gemini, kanadyjskiego odpowiednika Oscara – utwór znany polskiemu widzowi z kaset wideo i emisji telewizyjnych. >

GRUPA OPERACYJNA (OD LEWEJ): DANIEL CRAIG, ERIC BANA, CIARAN HINTS, MATTHIEU KASSOVITZ, HANNS ZISCHLER

Czterystustronicowa książka opisuje kulisy akcji odwetowej, jaką podjęły władze izraelskie na osobiste polecenie Goldy Meir, ówczesnej premier. Powołano kilkuosobowe komando, złożone z byłych agentów Mossadu, izraelskiego wywiadu, które otrzymało zadanie wyśledzenia i zlikwidowania jedenastu Palestyńczyków, stojących za monachijskim zamachem, w tym wysokich rangą funkcjonariuszy Organizacji Wyzwolenia Palestyny i organizacji El-Fatah, z której wywodził się Jasser Arafat, palestyński przywódca. Komando noszące nazwę „Gniew Boga" nie szczędząc sił i środków doprowadziło do likwidacji dziewięciu osób z listy. Skutkiem ubocznym tej akcji była eskalacja terroru na nieznaną dotąd skalę: sukcesy komanda skutkowały w rewanżu nowymi aktami przemocy wymierzonymi w funkcjonariuszy państwa Izrael, ujawniając przy okazji międzynarodowe powiązania terrorystów.

O ile twórcy „Miecza Gideona" twierdzili, że opisują historię prawdziwą, o tyle Steven Spielberg przyznaje się wyłącznie do inspiracji faktami. Istotnie, o ile stanowiąca ramę opowieści rekonstrukcja ataku Czarnego Września na siedzibę izraelskich sportowców poprowadzona jest zgodnie z regułami *docu-dramy*, z zachowaniem stylu ówczesnego reportażu telewizyjnego, o tyle to, co wypełnia pozostałą część filmu, oparte jest na domniemaniach i tradycji kina i literatury sensacyjnej lat 70. Czy są to wyłącznie domniemania Jonasa, trudno powiedzieć. Wydaje się, że szczegóły, jakie przywołuje film, bez trudu można by odnaleźć w powieściach sensacyjnych z lat 70., u Kena Folletta, Roberta Ludluma czy zwłaszcza Fredericka Forsytha. Podobny jest też nastrój i wrażenie, że dotyka się życia ciekawszego niż literacka fikcja.

Oglądając „Monachium" Spielberga mamy do czynienia z prawdziwym wachlarzem wątków i gatunków kina sensacyjnego. Po wspomnianej *docu-dramie* następuje fragment *thrillera* politycznego ze spiskiem zawiązanym przez władze państwa Izrael, potem następuje szczegółowy opis kilku zamachów, już to w precyzyjnym stylu Hitchcocka, już w brawurowym wczesnego Bonda. Nie trzeba chyba dodawać, że Spielberg nie byłby Spielbergiem (a jego operator Janusz Kamiński – Januszem Kamińskim), gdyby poszczególne sekwencje nie były utrzymane w konwencji kina lat 70.: zarówno w warstwie fabularnej, jak i wizualnej. Bohater cały czas stąpa po kruchym lodzie, nie wiedząc, skąd uderzy przeciwnik, a do tego następują coraz to nowe komplikacje, przydające opowieści to pikanterii, to znów dreszczyku o zabarwieniu politycznym i nagle w całkowicie męskim filmie pojawia się wątek niebezpiecznej kobiety-szpiega. W końcu traktowany dotąd niemal osobiście wątek zemsty staje się katalizatorem wojny totalnej, w którą obok głównego bohatera i jego komanda zamieszani są Palestyńczycy, ale także funkcjonariusze CIA, KGB i nawet zazdrośni o sukcesy koledzy z Mossadu. W tej gęstwinie najbardziej poplątanych interesów państw, organizacji terrorystycznych i wywiadów najciekawszy wydaje się wątek tajemniczej firmy rodzinnej (kierowanej u Spielberga przez Michaela Lonsdale'a, w „Mieczu Gideona" tę postać kreował Lino Ventura: różnica temperamentów obu wykonawców jest wyznacznikiem różnic między


MICHAEL LONSDALE

Spielberg nie byłby Spielbergiem, gdyby poszczególne sekwencje nie były utrzymane w konwencji kina lat 70.



HANS ZISCHLER, ERIC BANA, DANIEL CRAIG

oboma filmami), która gotowa jest – oczywiście za grube pieniądze – służyć informacjami na temat każdej osoby na kuli ziemskiej, łącznie z aktualnym miejscem pobytu, o ile tylko pytający nie reprezentuje agencji rządowej jakiegokolwiek państwa. Dla bohatera filmu, którego powiązań z Izraelem szef od razu się domyśla, firma robi wprawdzie wyjątek – z sympatii osobistej i ze zrozumieniem motywów, które nim kierują. Do końca jednak nie wiadomo, czy za chwilę nie pojawi się ktoś, kto zrobi lepsze wrażenie i zasłuży na przysługę wbrew przyjętym regułom.

O ile w „Mieczu Gideona" Anderson za wszelką cenę stara się wzbudzić sympatię dla dowodzącego komandem Avnera, o tyle Spielberg pozostawia go samemu sobie. Początkowo Avner jawi się jako głęboki patriota – syn zasłużonego bojownika o państwo Izrael – i oddany funkcjonariusz Mossadu, były ochroniarz premier Meir. W miarę rozwoju akcji schodzi z pomnika, chciałoby się powiedzieć – człowieczeje. Nie chce być cichym bohaterem, nie chce być bohaterem w ogóle – gdy jego komando traci skuteczność (nic dziwnego, z pięciu agentów zostało dwóch – i żaden z nich nie przypomina Bonda) wycofuje się z gry, ukrywszy uprzednio swą rodzinę gdzieś w Nowym Jorku. Chce zapomnieć – zarówno o monachijskiej tragedii, jak i o swojej zemście (i jedno, i drugie okaże się niemożliwe), chce być znowu zwyczajnym Żydem, żyjącym zgodnie z nakazami religii i tradycji. Ale ci, którzy zlecili mu jego misję, wepchnęli na kruchy lód, zmusili do rozłąki z rodziną i codziennej obawy o życie, nie podzielają jego pragnień, więcej – odmawiają mu racji. Nawet w najbardziej ponurych filmach sensacyjnych z lat 70. pojawiał się cień *happy endu*. W „Monachium" happy endu nie ma – jeśli oczekujemy czegoś więcej ponad ulgę, że Avner przeżył jednak swoją misję i wrócił do rodziny.

Na koniec rozbrzmiewa pytanie, które w zasadzie pojawia się już na początku filmu. Dlaczego Steven Spielberg sięgnął po książkę Jonasa i dlaczego uczynił to właśnie teraz? Odpowiedź na drugą część pytania jest prostsza niżby się wydawało: początkowo film o olimpiadzie w Monachium planowany był na 30. rocznicę wydarzeń, realne szanse na rozpoczęcie produkcji określono na rok 2003, ale wtedy okazało się, że Tom Cruise ma wolne miejsce w napiętym terminarzu i akurat można nakręcić „Wojnę światów".

Nie zmienia to faktu, że podjęcie tematu tragedii monachijskiej przez Stevena Spielberga pozostaje krokiem kontrowersyjnym. W Izraelu film uznano za antyizraelski, wręcz zmuszający do weryfikacji opinii o samym Spielbergu – twórcy „Listy Schindlera" i założycielu Fundacji Shoah, którego zasług dla państwa Izrael i pamięci o historii Żydów nikt dotąd nie śmiał podważać. Z kolei Mohammed Daoud – jedyny z członków kierownictwa Czarnego Września, który ocalał – stwierdził, że „Monachium" jest filmem zakłamanym, prezentującym wydarzenia od strony izraelskiej. Sam Spielberg nie kryje, że spodziewał się takich reakcji, ale nie traci nadziei: *Nie sądzę, żeby jakiś film czy książka, czy też inne dzieło sztuki potrafiło rozstrzygnąć patową sytuację na Bliskim Wschodzie. Ale trzeba próbować. Osobiście wydaje mi się, że gdzieś w środku tego bliskowschodniego braku porozumienia kryje się modlitwa o pokój. Bo właśnie bezkompromisowość stron jest największym wrogiem Palestyńczyków i Izraelczyków.*

Zaskakujące słowa w ustach człowieka, który jeszcze niedawno myślał tylko o tym, jak zaskoczyć i zadziwić swojego widza. Warto posłuchać Spielberga: porozumienie zaczyna się od rozmowy. Trzeba więc rozmawiać i to rozmawiać do skutku, by lokalny konflikt bliskowschodni nie znajdował rozstrzygnięć w atakach podobnych do takich, jakie miały miejsce w Monachium przed 30 laty. I takich jak teraz – w Nowym Jorku, Madrycie czy Londynie.

Munich
REŻYSERIA **STEVEN SPIELBERG**. SCENARIUSZ **TONY KUSHNER**, **ERIC ROTH** WG KSIĄŻKI **„VENGEANCE" GEORGE'A JONASA**. ZDJĘCIA **JANUSZ KAMIŃSKI**. MUZYKA **JOHN WILLIAMS**. SCENOGRAFIA **RICK CARTER**. WYKONAWCY **ERIC BANA** (AVNER), **DANIEL CRAIG** (STEVE), **CIARAN HINDS** (CARL), **MATHIEU KASSOVITZ** (ROBERT), **HANNS ZISCHLER** (HANS), **GEOFFREY RUSH** (EPHRAIM), **MICHAEL LONSDALE** (PAPA), **LYNN COHEN** (GOLDA MEIR). PRODUKCJA **AMBLIN ENTERTAINMENT – UNIVERSAL PICTURES – DREAMWORKS SKG – THE KENNEDY / MARSHALL COMPANY – ALLIANCE ATLANTIS COMMUNICATIONS – BARRY MENDEL PRODUCTIONS – FLASHBACK PRODUCTIONS, USA 2005**. DYSTRYBUCJA **UIP**. CZAS **164 MIN**



MATTHIEU KASSOVITZ, HANS ZISCHLER



ERIC BANA

CAPOTE: ARIEL W CELI ŚMIERCI

MICHAŁ OLESZCZYK

O filmie Bennetta Millera „Capote" przyjęło się w USA mówić: *a Philip Seymour Hoffman vehicle*. Wyrażenie to znaczy, iż film został niejako stworzony dla (lub: przez) Hoffmana; film, którego główną siłą napędową jest pierwszoplanowy aktor. Zachodni krytycy nie ukrywają entuzjazmu; są zgodni, że Hoffmanowi udało się wierne ekranowe odtworzenie niezwykłej postaci: legendarnego pisarza i intrygującego twórcy o niezwykłym życiorysie: Trumana Capote.



PHILIP SEYMOUR HOFFMAN

Capote stał się najbardziej znanym gejem swoich czasów, otwarcie przyznającym się do własnej orientacji i czerpiącym satysfakcję z tego, że ogrom jego talentu nie pozwala innym na pogardliwe komentarze.

Egzotyczne nazwisko Capote (czyt. *kapoti*) nie było literackim pseudonimem. Truman Streckfus Persons przejął je od ojczyma, Kubańczyka z pochodzenia, w akcie buntu przeciw nieodpowiedzialnemu ojcu. I to do ojca właśnie skierował najwcześniejszy ze swych (niedawno opublikowanych w USA) listów. Była to oschła informacja, niemal urzędowa w tonie: *Jak dobrze wiesz, moje nazwisko uległo zmianie z Persons na Capote i byłbym zobowiązany, gdybyś w przyszłości zwracał się do mnie per Truman Capote, ponieważ pod tym właśnie nazwiskiem jestem znany innym.*

Słowa te pisał (w roku 1936) trzynastolatek mający za sobą doświadczenia, które – w formie wspomnień – będą go prześladować już do końca życia. Ubóstwiający matkę, ale niepewny jej miłości, świadkował kłótniom rodziców, ich rozstaniom, powrotom i rozwodowi, by w końcu zostać oddany na wychowanie ekscentrycznemu kuzynostwu ze strony matki. Dziwny dom, przesiąknięty atmosferą Południa Stanów Zjednoczonych, do którego rodzice zaglądali tylko czasami (i zawsze osobno), stał się pierwszym potężnym impulsem kształtującym wyobraźnię chłopca. Ów dom (w dwóch różnych wariantach – ponurym i nostalgicznym) powróci w pierwszych książkach pisarza.

WĘDROWAĆ PO PASTWISKACH NIEBA

Był chłopcem niezwykłym. Nelle Harper Lee, jego przyjaciółka z lat dziecinnych, w swoim bestsellerze „Zabić drozda" opisała go w postaci małego Dilla: *Stanowił osobliwość. (...) Włosy miał śnieżnobiałe, oblepiające mu głowę jak kaczy puch. Chociaż o rok był starszy ode mnie, znacznie przewyższałam go wzrostem. W czasie opowiadania (...) historii niebieskie oczy to jaśniały mu, to ciemniały z przejęcia; wybuchał raptownym serdecznym śmiechem; pociągał się bezwiednie za piórko swych białych włosów sterczące w odwrotnym kierunku nad samym środkiem czoła* [tłum. Z. Kierszys].

Ta uroda szła w parze z wyraźnym zniewieścieniem, przyprawiającym matkę o wstręt, a jego samego najpierw o wstyd, a potem (dużo później) o dumę. Był w tak oczywisty sposób homoseksualny, że – jak trafnie pisze Gerald Clarke w swym fascynującym, potężnym tomie „Capote: A Biography" – *nie mogąc ukryć, kim jest (nawet przed sobą samym), nigdy nie zadręczał się paraliżującymi wątpliwościami i poczuciem winy, będącym udziałem wielu młodych homoseksualistów*. W latach późniejszych stał się Capote najbardziej znanym gejem swoich czasów, otwarcie przyznającym się do własnej orientacji i czerpiącym satysfakcję z tego, że ogrom jego talentu nie pozwala innym na pogardliwe komentarze. Celebrował swe manieryzmy: nadekspresyjne ruchy rąk i delikatny chód (*Zawsze zdawało się, że właśnie spłynął z obłoku (...). Każdy jego krok wyglądał jak część choreografii do muzyki, którą słyszał tylko on sam* – opisywała jedna z przyjaciółek). Do legendy przeszedł nawet jego głos: wysoki, miękki, niemal dziecięcy (kto chce mieć o nim wyobrażenie, niech wsłucha się w Anthony'ego Hopkinsa grającego Hannibala Lectera: aktor przyznał, że dokonał połączenia głosów Trumana Capote'go i Katharine Hepburn).

Jego kariera literacka przypomina zarówno cud, jak i przekleństwo, przy czym jedno z drugim jest ze sobą splecione. W drugiej połowie lat 40. zaczął wyrabiać sobie nazwisko publikując krótkie opowiadania na łamach „Harper's Bazaar" i „Mademoiselle".



PHILIP SEYMOUR HOFFMAN JAKO TRUMAN CAPOTE, CATHERINE KEENER JAKO NELLE HARPER LEE W FILMIE „CAPOTE"

Urok i talent do autoreklamy sprawiły, że jeszcze przed wydaniem jakiejkolwiek książki był najbardziej znanym przedstawicielem debiutującego po wojnie pokolenia amerykańskich prozaików. Krok po kroku zdobywał nowojorskie salony: lekkość i błyskotliwość dowcipu, wszędobylskość i niezrównana fantazja sprawiły, że któraś z admiratorek nazwała go Arielem (zrównując tym samym z Szekspirowskim duszkiem, pomocnikiem Prospera z „Burzy"). Nie było książki bardziej wyczekiwanej od jego powieściowego debiutu, „Innych głosów, innych ścian" (1948), a erotycznie niepokojące zdjęcie z obwoluty wywołało skandal co najmniej równie wielki, jak sama treść utworu (dotyczącego w dużej mierze homoseksualizmu). Również późniejsza o trzy lata „Harfa traw" – podobnie zanurzona w klimacie Południa – odniosła wielki sukces, zdyskontowany (jeśli idzie o poczytność) opublikowanym w 1956 reportażem „The Muses Are Heard", relacjonującym premierę „Porgy'ego i Bess" w witającej odwilż Moskwie. Natomiast w roku 1958 Capote podarował światu jedną z kluczowych postaci amerykańskiej literatury dwudziestowiecznej: niezrównaną Holly Golightly ze „Śniadania u Tiffany'ego". To ona właśnie, wraz z kuzynem Randolfem z „Innych głosów...", była ucieleśnieniem jego pięknego snu o człowieku tak bardzo żywym i wolnym, że oddanym tylko miłości do świata i innych ludzi. Randolf i Holly są jak awers i rewers tej samej monety – obydwoje kochają za mocno i zbyt nierozsądnie; marzą, że ich miłość rozsadzi okowy nakładane ludziom przez społeczeństwo. Ale skazani są na brutalne przebudzenie: Randolf zostaje ze świata wykluczony i kontempluje własne umieranie, a Holly... znika. Okoliczności zniknięcia są tajemnicze i chyba najtrafniej napisać o bohaterce, że rozpływa się w powietrzu równie lekkim, jak ona sama (co zdroworozsądkowy narrator opowiadania uznałby pewnie za bzdurę, mimo iż słyszał, jak Holly śpiewała swoją piosenkę: *Ja nie chcę spać, nie chcę umierać, tylko wędrować po pastwiskach nieba*).

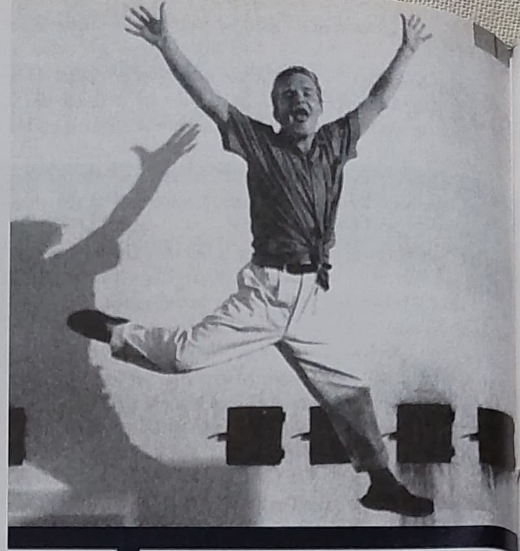
FLIRT Z FILMEM

Przygody Capote'ego z filmem nie były zbyt liczne, ale co najmniej trzy z nich godne są wymienienia. Napisał scenariusz do wyprodukowanego przez Davida O. Selznicka, a wyreżyserowanego przez Vittoria De Sikę melodramatu „Stazione Termini" (1952). Selznick był pod ogromnym wrażeniem tempa pracy pisarza (który tworzył całe sceny w jednym pokoju, podczas gdy w drugim aktorzy już czekali, by zagrać je przed kamerą), ale film nie odniósł sukcesu, ponieważ producencką *ideé fixe* było jedynie efektowne wyeksponowanie własnej żony: aktorki Jennifer Jones. Mimo to rok później, kiedy z kolei John Huston miał poważne problemy z poplątanym scenariuszem kręconego przez siebie we Włoszech filmu „Kto pierwszy, ten lepszy" (Beat the Devil, 1953) Selznick bez wahania polecił mu Capote'a: *Jest naprawdę szybki, pod warunkiem, że każdego dnia spuści mu się baty. (...) Łatwo się z nim pracuje, jeśli człowiek wie, jak go delikatnie przycisnąć.*

Huston się zgodził i tak rozpoczęła się dziwaczna produkcja dziwacznego filmu, który Pauline Kael miała nazwać *najzabawniejszym bałaganem wszystkich czasów*. Capote wpierw zaszokował, a następnie ujął całą ekipę swą ekscentrycznością. Grający główną rolę Humphrey Bogart napisał w liście do żony, Lauren Bacall: *W pierwszej chwili nie da się w niego uwierzyć – a zaraz potem łapie się człowiek na tym, że chce go wszędzie zabierać ze sobą.*

Capote pisał kolejne sceny w miarę postępów realizacji i dla własnej frajdy przekształcił zamierzony przez Hustona kryminał w pastisz kina czarnego. Nastrój zgrywy udzielił się wszystkim na planie i do dziś udziela się widzom owego dziwnego filmu, w którym intryga komplikuje się do absurdalnej potęgi,

Po kilku latach od publikacji swego arcydzieła Capote wyznał, że gdyby wiedział, ile będzie go to kosztować, nigdy nie zatrzymałby się w Kansas, tylko uciekałby stamtąd *jak nietoperz z piekła*.



TRUMAN CAPOTE W LATACH 40.

a tym, co liczy się najbardziej, jest dystans i szampańska zabawa.

Inną próbą scenariopisarską Capote była adaptacja klasycznego opowiadania Henry'ego Jamesa „W kleszczach lęku". Brytyjczyk Jack Clayton nakręcił na podstawie jego scenariusza w 1961 roku film do dziś chwalony jako jedno z najlepszych (i najsubtelniejszych) dzieł ekranowej grozy.

O RZECZACH NIEZNANYCH: „Z ZIMNĄ KRWIĄ"

W nocy z 14 na 15 listopada 1959 nieznani sprawcy dokonali poczwórnego morderstwa na rodzinie zamożnego i szanowanego farmera z Kansas, Herberta W. Cluttera. Ofiarą padł on sam, jego żona Bonnie, szesnastoletnia córka Nancy i piętnastoletni syn Kenyon. Ze stojącego pośród pól domu skradziono ponadto kilkadziesiąt dolarów, radio i lornetkę. Odkryta w niedzielny poranek zbrodnia pozostawiła małą mieścinę Holcomb w stanie trudnego do opisania szoku.



ROBERT BLAKE I SCOTT WILSON: „Z ZIMNĄ KRWIĄ" (1967)

Capote przeczytał o tym zdarzeniu dwa dni później w „New York Timesie" i – zachęcony przez znajomego redaktora – postanowił napisać reportaż o stanie ducha mieszkańców małego miasteczka, którzy uświadomili sobie, że zło ma jednak wstęp do stworzonego przez nich raju (gdzie zamki do drzwi nie były dotychczas potrzebne).

Jego gejowskie manieryzmy, tak uwielbiane przez towarzyską śmietankę Nowego Jorku, wzbudziły natychmiastową wrogość w prowincjonalnym środowisku. Przyzwyczajony do statusu gwiazdy Capote nagle nie tylko nie był rozpoznawany, ale usłyszał głośne inwektywy, nieraz bardzo dotkliwe. Wydawało się, że jego reporterskie plany spełzną na niczym. Na szczęście nie wybrał się do Holcomb sam: towarzyszyła mu nieoceniona Nelle Harper Lee, kobieta niesłychanego dowcipu i umiejętności nawiązywania kontaktów z prostymi ludźmi. I tak razem, krok po kroku, przełamali opór miejscowych i zebrali obszerny materiał do planowanego artykułu.

I wówczas wybuchła bomba: mordercy (było ich dwóch: Perry Smith i Dick Hickock) zostali schwytani. Z jednej strony unieważniało to dotychczasowe wysiłki Lee i Capote (tekst o zbrodni pomijający zbrodniarzy musiał się wydać niepełny), ale z drugiej otwarło perspektywy na stworzenie nowej, innej od zamierzonej całości: rekonstrukcji zbrodni i jej bolesnych konsekwencji. Capote bezbłędnie rozpoznał szansę i rozpoczął pracę nad najsłynniejszą książką reporterską wszystkich czasów, jaką stało się „Z zimną krwią" (nazwane przez autora *non-fiction novel*, co w Polsce odpowiada literackiemu terminowi *powieść-dokument*).

Czas pisania przeciągnął się na sześć lat (publikacja nastąpiła w roku 1966) i pochłonął całą energię pisarza, inicjując głęboki osobisty kryzys, zwieńczony ciężkim alkoholizmem, narkomanią, emocjonalnym niezrównoważeniem i – ostatecznie, w roku 1984 – śmiercią w wyniku przedawkowania leków. Po kilku latach od publikacji swego arcydzieła Capote wyznał, że gdyby wiedział, ile będzie go to kosztować, nigdy nie zatrzymałby się w Kansas, tylko uciekałby stamtąd *jak nietoperz z piekła*.

Sześcioletnie obcowanie ze szczegółami okrutnej zbrodni, poznawanie tajników psychopatycznych umysłów morderców oraz oczekiwanie na ostateczną decyzję sądu, który nie mógł zadecydować, czy winni mają zawisnąć na szubienicy, czy też nie (okrutna prawda: Capote potrzebował jakiegoś zakończenia) – wszystko to całkowicie wycieńczyło go psychicznie. Zbrodnia na Clutterach była niewytłumaczalnie okrutna, niepotrzebna, bezsensowna; była – czytamy w „Z zimną krwią" – jak *uderzenie pioruna*.

Najboleśniejszym aspektem całej sprawy stało się jednak co innego: fascynacja Capote'a jednym z morderców, Perrym Smith'em, półkrwi Indianinem, półkrwi Irlandczykiem, o niepokojącym uśmiechu i nogach okaleczonych w wypadku motocyklowym. Kiedy pisarz po raz pierwszy ujrzał tego *potężnie zbudowanego, zniekształconego dzieciaka-mężczyznę* przed sądem, trącił Nelle w ramię i szepnął jej do ucha: *Zobacz, jego stopy nie sięgają podłogi!* Lee nic nie odrzekła, ale później wyznała, że pierwszą jej myślą było: *Oho! Kroi się wielki romans.*

Wspomniany wcześniej biograf Clarke (na podstawie jego książki powstał scenariusz filmu „Capote") sugeruje, że w Perrym pociągały Trumana podobieństwa z nim samym. Gdyby Perry nie miał trudnego dzieciństwa, mógłby zrealizować swe ambicje literackie, jak Truman; gdyby Trumanowi nie udało się wybić, stoczyłby się na dno, jak Perry (obydwaj doświadczyli emocjonalnego chłodu ze strony matek, które bardzo kochali).

Smith i Capote wymienili przez lata znajomości kilkaset listów. Te ze strony Trumana – niestety – zaginęły, ale wiele z epistoł Smitha (wolał nazywać je tak właśnie, bo *listy* wydawały mu się zbyt prostackie) pozostało.

Smith był psychopatą, ale psychopatą skrywającym wielkie ambicje artystyczne, w dużym stopniu uzurpowane. W celi śmierci nie rozstawał się z dwoma opasłymi słownikami i układał listy tak, by zawrzeć w nich jak największą ilość niezwykłych, *literackich* zwrotów. Rezultat był najczęściej żałośnie pretensjonalny (mimo fragmentów poruszających). Przywiązanie, jakie poczuł Smith do Trumana, było jednak szczere. Kiedy pisarz, udręczony oczekiwaniem na ostateczny wyrok, nie pomógł w złożeniu kolejnej apelacji, obydwaj więźniowie odczuli to jako rodzaj zdrady, choć rozumieli jej motywy. Ich wolą było wszakże, by Truman był obecny przy egzekucji. Tak też zrobił: ciemną nocą 14 kwietnia 1965 roku był jednym z widzów koszmarnego spektaklu podwójnego powieszenia. Wracając do Nowego Jorku, do głębi wstrząśnięty i wyczerpany płaczem, czytał wręczoną mu w ostatniej chwili *rozprawę filozoficzną* autorstwa Perry'ego, pod łacińskim tytułem „De rebus incognitis" (O rzeczach nieznanych). Padło tam między innymi zdanie: *Bez świadomości oczekującej nas śmierci bylibyśmy dziećmi. Nasza wiedza o niej daje nam szansę wzrostu duchowego. Życie jest tylko ojcem mądrości; śmierć jest jej matką.*

PRZEKLEŃSTWO WYSŁUCHANYCH MODLITW

„Z zimną krwią" okazało się ogromnym sukcesem artystycznym i czytelniczym, a Capote wyrósł na największą literacką gwiazdę XX wieku. Rok po opublikowaniu książki Richard Brooks przeniósł ją na ekran. Truman zrezygnował z udziału w projekcie, który po premierze skrytykował w prywatnym liście, pisząc że Brooks uprościł jego dzieło i nakręcił film sensacyjny na podstawie książki o problemach egzystencjalnych.

Capote stał się milionerem, ale żadne pieniądze świata nie mogły uchronić go od wewnętrznego wypalenia i obezwładniającego lęku przed następną książką, która – co przyj-

mował za oczywiste – powinna zdyskontować poprzednią. W przypadku „Z zimną krwią" wydawało się to niepodobieństwem, dlatego też jego ambitny projekt powieści „Answered Prayers" (Modlitwy wysłuchane) nigdy nie został ukończony. Był to utwór niejako przyobiecany światu: Truman bardzo dużo o nim opowiadał, przyrównywał swój styl do Proustowskiego i chwalił się pęczniejącym z dnia na dzień arcydziełem. Niestety, opublikowane rozdziały spowodowały gwałtowny ostracyzm ze strony dotychczasowych przyjaciół: największe tuzy nowojorskiej socjety odnalazły się w uszczypliwych portretach nakreślonych przez Capote i postanowiły wykluczyć go z towarzystwa.

Do kryzysu twórczego doszły uzależnienia, a także prawdziwe trzęsienia ziemi w życiu osobistym. Dotychczas (mimo licznych przygód) Truman miał dwóch długoletnich kochanków: wybitnego literaturoznawcę Newtona Arvina i (od roku 1948 aż do połowy lat 60.) pisarza Jacka Dunphy'ego. Teraz jednak rozstał się z Jackiem i rzucił się w wir przypadkowych romansów. Najburzliwszy z tych związków, z bankierem Johnem O'Sheą, był wieloletnim pasmem upokorzeń, wspólnego picia i wzajemnej przemocy fizycznej (w trakcie jednej z bójek John złamał Trumanowi nos, zmiażdżył palec i zgruchotał żebro; kiedy indziej Truman zlecił podpalenie samochodu Johna).

W ostatnich latach życia Capote tylko raz zmusił się do dłuższego twórczego wysiłku i napisał zbiór opowiadań i portretów konwersacyjnych „Muzyka dla kameleonów" (wyd. 1982). Resztę czasu spędzał na kluczeniu pomiędzy kolejnymi miejscami odwyku i powrotami do coraz intensywniejszego picia i narkomanii. Zmarł z przedawkowania leków, trzymając za rękę swą przyjaciółkę Joanne Carson, opowiadając o swym chłopięcym, nigdy nie spełnionym marzeniu podróży do dalekich Chin.

MICHAŁ OLESZCZYK

RECENZJA Z FILMU „CAPOTE" NA STR. 59



AUDREY HEPBURN: „ŚNIADANIE U TIFFANY'EGO"



ANG LEE I JAKE GYLLENHAAL NA PLANIE FILMU „TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN"

WSZĘDZIE OBCY, WSZĘDZIE SWÓJ

TOMASZ JOPKIEWICZ

Ang Lee odnosi sukces za sukcesem. O tym reżyserskim kameleonie i kolekcjonerze niezliczonych nagród pisze się jako o twórcy, który jak nikt inny dotąd potrafił połączyć estetykę kina azjatyckiego z kinem Zachodu. W jaki sposób udało mu się tego dokonać?

Myślę, że w moim życiu zawsze były ważne zmagania pomiędzy osobistą wolnością a społecznymi powinnościami. Tego typu konflikty ukazuję w moich filmach – mówił Ang Lee. Wielokrotnie podkreślał, że przez całe życie czuł się *kimś z zewnątrz*. Wciąż na nowo ponawiane doznanie obcości było najsilniejszym doświadczeniem, które ukształtowało jego osobowość i artystyczną wrażliwość. Chińczyk urodzony na Tajwanie (1954), czuł się obco już we własnej rodzinie, w cieniu tradycyjnie autorytarnego ojca, potem w Chinach, gdzie przeniosła się jego familia, traktowana, z racji pobytu na Tajwanie, nieufnie, wreszcie w USA, gdzie studiował i rozpoczął filmową karierę. To oderwanie, a jednocześnie niezwykle silna potrzeba ciągłości, łączności z tradycją tworzy napięcie, które paradoksalnie pozwala mu odnosić artystyczne sukcesy na całym świecie. Łatwo widzieć w twórcy „Ukrytego tygrysa, przyczajonego smoka" pierwszego wybitnego reżysera epoki globalizacji i zwycięstwa idei wielokulturowości. Sam się tak ocenia, ale przecież taka etykietka jest tylko etykietką. Ma walor handlowy, ale niewiele tłumaczy, może nawet zaciemnia obraz. Lee wcale nie usiłuje mozolnie i za wszelką cenę *budo-*


„PRZYCZAJONY TYGRYS, UKRYTY SMOK": MICHELLE YEOH


„ROZWAŻNA I ROMANTYCZNA": ALAN RICKMAN, EMMA THOMPSON

wać mostów pomiędzy kulturami (co czyni wielu innych ze zmiennym powodzeniem), zwłaszcza za cenę artystycznego kompromisu. Jednak pozycja outsidera nie owocuje postawą zgorzknienia czy sceptycznego chłodu.

Z PASJĄ, ALE BEZ GNIEWU

Nie muszę, nawet po prostu nie potrafię rozumieć i znać wszystkich miejscowych mitów i kodów kulturowych, ukrytych metafor i subtelności – tłumaczył Lee przy okazji realizacji „Tajemnicy Brokeback Mountain" (2005). – *Moja niewiedza daje mi swobodę spojrzenia, pozwala kręcić filmy bardziej uniwersalne.* Podobne sądy formułował już przy okazji „Burzy lodowej" (Ice Storm, 1997), choć obawiał się, że za ten film amerykańska publiczność może go znienawidzić. Dokonując adaptacji powieści Ricka Moody'ego i kreśląc tragikomiczną panoramę życia w miasteczku w Nowej Anglii w dobie Afery Watergate, obawiał się, że Amerykanie zareagują emocjonalnie: jakim prawem ten przybysz ze Wschodu wypowiada się o wyjątkowo bolesnym okresie ich historii? Ale w jego filmowym spojrzeniu nie ma tyle goryczy, nie ma ledwie hamowanej wściekłości, jak w powieściowym pierwowzorze. *Nie mieszkałem wtedy w Ameryce, wiele istotnych szczegółów dopowiadała mi ekipa, ale to paradoksalnie było moją siłą, dystans czasami pozwala widzieć lepiej* – mówił. Truizm, który w twórczości tego reżysera sprawdza się raz za razem. Dlaczego? Ponieważ jego *często przyjemne filmy globalne* – jak sam ironizuje – odznaczają się zaskakująco emocjonalną temperaturą. Lee usiłuje z prawdziwym zainteresowaniem poznać i zgłębić odległe i wielu punktach obce mu tradycje. Nie czyni tego wedle przyjętego z góry założenia. Czyni to tak, jakby stale, wytrwale szukał domu. Ta doprawdy niezwykła i głęboka empatia wielu jego współpracowników zadziwia.. *W każdym jego filmie jest wyraźne wyczucie klimatu czasów i miejsca. A jednocześnie ma się stale wrażenie, że Lee to największy ousider wśród outsiderów* – mówił Larry McMurtry, Teksańczyk i piewca Zachodu, scenarzysta „Tajemnicy...". Podobnie czarowi Lee uległa niemal hipnotycznie Anne Proulx, autorka opowiadania, które stało się kanwą scenariusza tego filmu. Początkowo nie wierzyła, że ten właśnie reżyser potrafi twórczo odczytać jej utwór. Szybko przekonała się, że była w błędzie. *Moim zdaniem oddał esencję prowincjonalnego, wiejskiego życia na Zachodzie. Tego nie potrafi uczynić wielu Amerykanów, nawet pochodzących z tych rejonów* – stwierdziła z podziwem.

WSCHODNIE DZIEDZICTWO

Sam Lee tłumaczy swą zdolność empatii wyniesionym z Azji dziedzictwem, a zwłaszcza przywiązaniem do taoizmu. *Ludziom Zachodu trudno to wyjaśnić, ale zmiana jest esencją życia. Jest nieuchronna. To, w co wierzysz, czemu ufasz, wartości, którymi starasz się kierować w swym postępowaniu, nieuchronnie ulegają zmianie, często tracąc swą dawną siłę. Musisz, a przynajmniej powinieneś zaakceptować ten stan rzeczy i dostosować się do zmian* – tłumaczył. *Musisz* nie zawsze znaczy *możesz*. Lee świadomy jest lęku przed zmianami. Sytuacji konieczności i zarazem niezdolności do ich akceptacji poświęca wiele miejsca. Tak było we wczesnych filmach tajwańsko-amerykańskich: „Przyjęciu weselnym" (Hsi yen, 1993) i „Jedz i pij, mężczyzno i kobieto" (Yin shi nan nu, 1994). Udowodnił wtedy, że doskonale rozumie racje tych, którzy zmian się lękają. Ludzi takich, jak konserwatywny ojciec, przed którym syn-gej ukrywa swojego kochanka, w dodatku nie-Azjatę – w pierwszym z tych filmów. W drugim ojciec, podobny z charakteru i poglądów (gra go zresztą ten sam aktor, Sihung Lung), obserwuje bezradnie oddalanie się trzech córek.

Owszem, siła tradycji jest krępująca, ale budzi też potężną i zrozumiałą tęsknotę za stabilnością. Kino Anga Lee wyraża to z uczuciem i rzadką psychologiczną subtelnością, zwłaszcza poprzez doskonale zarysowane i regularnie powracające postaci patriarchalne. Takiego tematu doszukiwano się nawet, i nie bez racji, w jedynym jego zdecydowanie nieudanym filmie, „Hulk" (2003). Nawiasem mówiąc, realizacja tej adaptacji komiksu była zapewne ważną, choć gorzką lekcją dla reżysera. Okazało się, że język popkultury nie jest jego językiem, że nie należy do twórców, którym udaje się za pomocą tego uproszczonego kodu wypowiedzieć coś istotnego.

NAMIĘTNOŚCI I RYTUAŁY

Proste przeciwstawienie: represyjny tradycjonalizm, utrwalone społeczne więzi i konwenanse a idealizowany, często buntowniczy indywidualizm, nie jest w filmach Lee jednoznaczne. Często dramat bohaterów bierze się z przywiązania do tego, co wydawało się trwałe, a co nie wytrzymuje konfrontacji z rzeczywistością. Tak jest i w „Tajemnicy Brokeback Mountain". Połączeni namiętnością, o której nie chcą mówić, dwaj kowboje nie są w stanie porzucić swoich *normalnych* rodzin, ale kultywują wspólne wycieczki jako pewien ustalony rytuał, który bierze ich we władanie swoją powtarzalnością i daje złudne poczucie bezpieczeństwa. Dążenie do spontaniczności nie musi być niewinne i bezbolesne, z drugiej strony tradycja, choćby nawet skostniała, nie musi być tylko siłą nienawistną i bezużyteczną. Ba, nawet jej odstręczające – przynajmniej za takie często uważane na Zachodzie – autorytarne oblicze może fascynować. *Amerykanie to naród ciągle jesz-*


„JEDZ I PIJ, MĘŻCZYZNO I KOBIETO": YU-WEN WANG

Kino Anga Lee to harmonia wynikająca z godzenia sprzeczności, bez sztucznego ich negowania czy celowego przemilczania.





„TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN":
HEATH LEDGER, MICHELLE WILLIAMS

Łatwo zobaczyć w Angu Lee pierwszego wybitnego reżysera epoki globalizacji i zwycięstwa idei wielokulturowości.

cze młody i niewinny. My, w Azji straciliśmy niewinność jakieś trzy tysiące lat temu – mówi reżyser. – *Dlatego Chińczycy nie bardzo rozumieją, dlaczego takim wielkim skandalem była sprawa Nixona i w ogromnej większości uważają, że rezygnując z urzędu, postąpił źle i niezrozumiale.* Lee wywodzi się z tradycji, gdzie ojcowie (także *ojcowie narodu*, rzecz jasna) nie muszą i wręcz nie mają zwyczaju się z niczego tłumaczyć. Tak wspomina swego ojca: *Z upływem lat coraz ciężej było nam się porozumieć, ponieważ ojciec coraz bardziej i bardziej stawał się ojcem.* W domyśle – kimś nie znoszącym sprzeciwu, zamkniętym na argumenty, ale ciągle godnym szacunku i miłości.

Może dlatego ten Chińczyk okazał się idealnym adaptatorem prozy Jane Austen, najbardziej brytyjskiej z brytyjskich autorek XIX wieku? Przeniósł na ekran „Rozważną i romantyczną" (1995) opisującą klasowe bariery i tradycyjne autorytety z satyrycznym zacięciem, ale bez złości. Lee uznaje je za naturalne, choć niewątpliwie bardzo uciążliwe. Oczywiście, zgodnie z duchem powieści opowiada się za uczuciem, ale hierarchiczny porządek, pełen widzialnych i niewidzialnych barier wydaje mu się czymś, co porządkuje chaos świata, nawet jeśli czyni to w sposób wielce niedoskonały.

ZAMĘT I WALKA

Lee zaskoczył obserwatorów swej twórczości realizując dwa filmy nie pasujące na pozór do tego, co robił poprzednio: „Przejażdżka z diabłem" (1999) oraz „Przyczajony tygrys, ukryty smok" (2000). W obu mamy do czynienia ze światem pogrążonym w walce, światem chaosu i przemocy, radykalnej i nieprzewidywalnej zmiany. „Tygrys..." jest przede wszystkim udaną próbą skrzyżowania estetyki azjatyckiego kina walki z zachodnią mitologią i nawykami narracyjnymi, co przyniosło filmowi także komercyjny sukces. Dzięki daleko posuniętej stylizacji chaos zostaje ujęty w karby, okiełznany.

Ale „Przejażdżka z diabłem" to przypadek o wiele ciekawszy. Film został entuzjastycznie powitany przez krytykę, zwłaszcza europejską, ale publiczność w USA okazała obojętność. Być może – pomijając istotne mechanizmy dystrybucyjne – stało się to, czego Lee obawiał się przy „Burzy lodowej" – rzeczywiście uraził Amerykanów. Przedstawił bowiem konsekwentnie zdemitologizowany obraz wojny secesyjnej. A wiadomo, że temat ten traktowany serio jest jednym z nielicznych tabu amerykańskiego kina (choć nie literatury) i podejmuje się go z reguły albo w tradycji „Przeminęło z wiatrem" albo w pompatycznej, ilustracyjnej manierze widowisk typu „Gettysburg". Lee ukazał natomiast starcie Północy i Południa Stanów z perspektywy jego szeregowych uczestników, jako ciąg aktów przemocy i straszliwego zmęczenia. Nawet pewna tendencyjność zakończenia nie odbiera siły tej relacji, nawiązując do tradycji Stephena Crane'a czy Hemingwaya. Krwawy konflikt kończy się wprawdzie zapowiedzią nieuchronnych zmian, ale jego codzienny absurd zostaje ukazany bez znieczulenia, z niespotykanym w kinie amerykańskim, zwłaszcza ostatnio, dystansem.

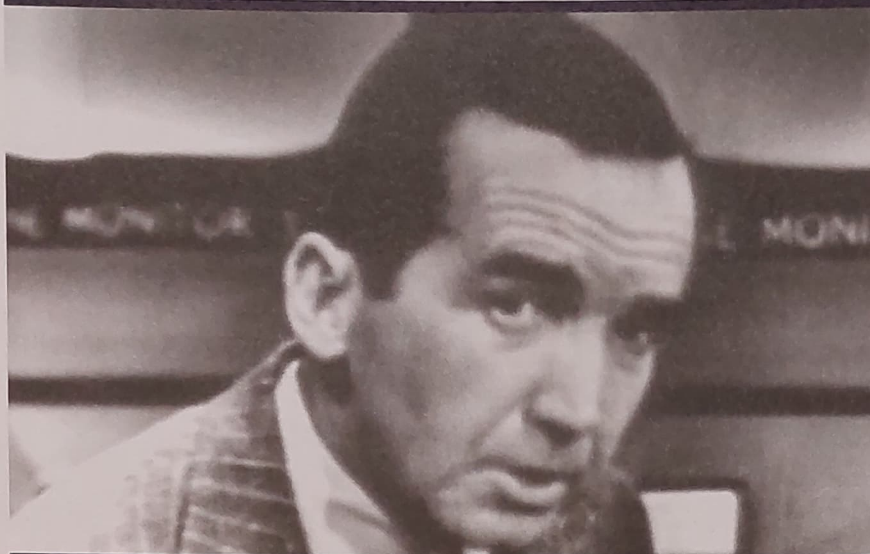
CZUŁY DYKTATOR

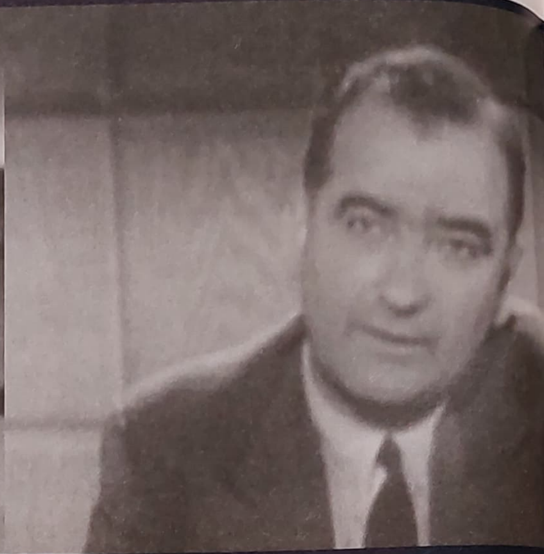
W filmach Anga Lee bardzo ważnym elementem konstrukcyjnym jest pejzaż. Jego funkcja nie jest oczywiście czysto dekoracyjna, co zresztą reżyserowi nawet czasem zarzucano. Doskonale to widać zarówno w „Tajemnicy Brokeback Mountain", jak i w kostiumowej „Rozważnej i romantycznej". Pejzaż nie tylko tworzy klimat opowieści. Przede wszystkim przypomina o tym, że człowiek i jego sprawy są tylko epizodem w łańcuchu przemian, w o wiele powolniejszym rytmie natury. Lee unika jednak pretensjonalnego, rzekomo *medytacyjnego* eksponowania obrazów. Woli czasem tylko nieznacznie zwolnić tempo opowiadania, by ukazać potęgę gór czy świt w angielskim ogrodzie.

Kino Anga Lee to zatem harmonia wynikająca z godzenia sprzeczności, bez sztucznego ich negowania czy celowego przemilczania. *Kręcenie filmu w Azji jest proste. Po prostu wydajesz rozkazy i wszyscy cię słuchają. Na Zachodzie jednak musisz przynajmniej do pewnego stopnia wytłumaczyć swoje intencje współpracownikom, takie są prawa demokracji* – mówi Lee. Wyczuwalna jest w tej wypowiedzi nuta delikatnej ironii. W jego filmach fascynuje przecież wręcz dyktatorska skłonność do dyscypliny przenikająca się z żywiołem lirycznym, wyostrzone spojrzenie na paradoksy ludzkiej natury z łagodną rezygnacją w kwestiach możliwości jej zmiany. Zachowanie delikatnej równowagi pomiędzy tymi przeciwstawnymi elementami stanowi o sile i wyjątkowości kina Anga Lee. I nie jest to kwestia krzyżujących się kulturowych wpływów – wielu twórców o podobnym rodowodzie takiej równowagi nie potrafi, a często nie chce utrzymać. Ale Lee wydaje się świadomie do tego właśnie dążyć.

TOMASZ JOPKIEWICZ

RECENZJA Z FILMU „TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN" NA STR. 62





EDWARD R. MURROW

EDWARD R. MURROW: CZŁOWIEK, KTÓRY SPRZECIWIŁ SIĘ McCARTHY'EMU

MICHAŁ OLESZCZYK

Od czasu „Quiz Show" (1994) Roberta Redforda nie było filmu o amerykańskiej telewizji, który spotkałby się z równie entuzjastycznym przyjęciem, co „Good Night, and Good Luck."

Oto bowiem inny aktor z powodzeniem parający się reżyserią – George Clooney – wziął na warsztat fragment życiorysu prawdziwej legendy światowego dziennikarstwa: Edwarda R. Murrowa.

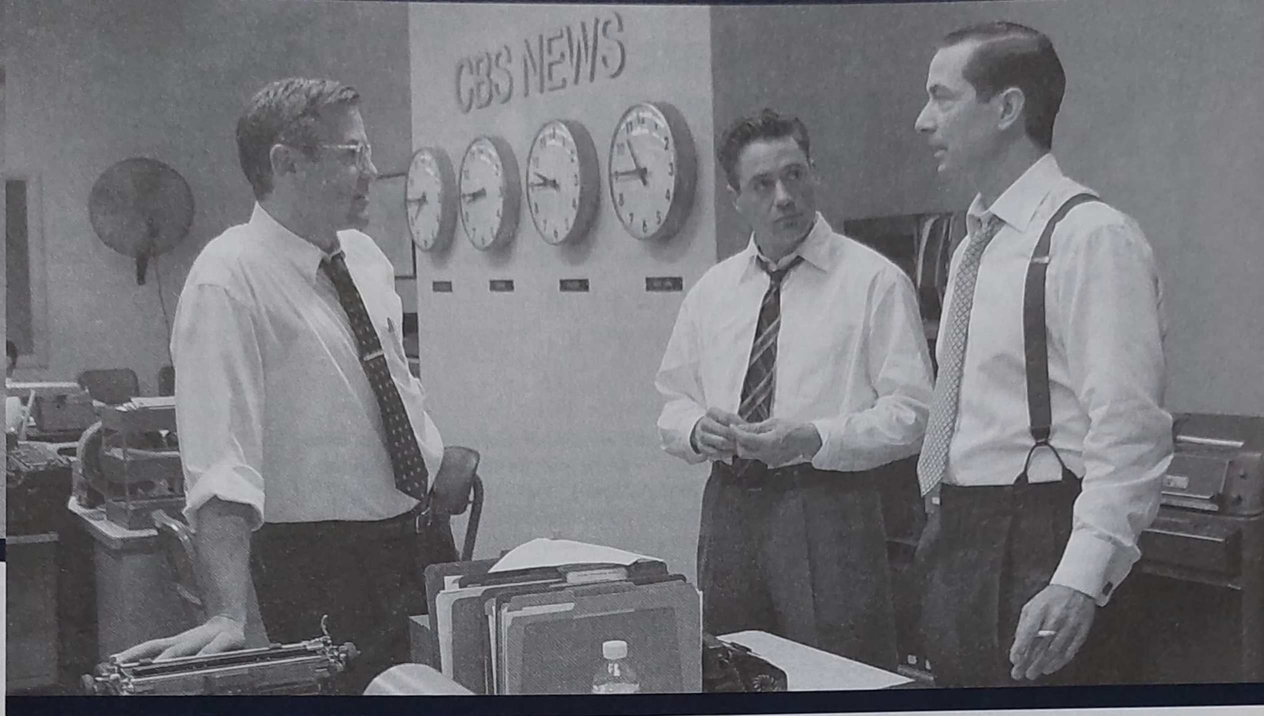
Murrow, rocznik 1908 (urodzony w Północnej Karolinie) w dwudziestym siódmym roku życia rozpoczął pracę dla stacji radiowej CBS, by w 1937 zostać jej zagranicznym korespondentem na Europę. Rok później, po aneksji Austrii dokonanej przez Hitlera, rozpoczął się cykl słynnych (i powszechnie słuchanych) relacji Murrowa z kontynentu ogarnianego przez widmo wojny.

Murrow, który z początku pracował sam, w miarę upływu czasu zgromadził wokół siebie grupę uzdolnionych korespondentów zwanych później *the Murrow boys*: to oni będą stanowić w nadchodzących dekadach śmietankę amerykańskiego dziennikarstwa (byli wśród nich m.in. Eric Sevareid i Howard K. Smith). Bitwa o Anglię, bombardowania Berlina, obraz Buchenwaldu zaraz po wyzwoleniu – wszystko to opisywał Murrow językiem oszczędnym, znakomitym literacko i doskonale podawanym (słynne: *bomby posypały się w dół jak garstka ryżu rzucona na czarny aksamit*). Był człowiekiem słowa: zarówno pisanego jak i mówionego, mimo że w przyszłości miał zostać prekursorem poważnego wykorzystania telewizji.

Po powrocie do Stanów w roku 1946 zajmował krótko jedno z kierowniczych stanowisk w CBS, ale pokusa pracy przed mikrofonem była silniejsza i z niej właśnie narodziła się cykliczna audycja „Hear It Now", nadawana w latach 1950-51. Świat zmieniał się jednak szybko, a wraz z nim odbiorcy, którzy nagle zapragnęli nie tylko „usłyszeć", ale także – zobaczyć. Rewolucja telewizyjna postawiła przed Murrowem wyzwanie, pobudzające jego wrodzoną pomysłowość. W roku 1951 rozpoczął redagowanie (i prowadzenie) cotygodniowego programu „See It Now" – pierwszego poważnego przedsięwzięcia telewizyjnego dziennikarstwa, które nie tylko wyznaczyło standard na nadchodzące dekady, ale na dodatek samo ów standard wielokrotnie przekraczało.

Dzięki wydanej niedawno w USA czteropłytowej kolekcji płyt DVD z materiałami archiwalnymi („The Edward R. Murrow Collection", DocuDrama), dane mi było zapoznać się z kilkoma godzinami oryginalnych audycji Murrowa: nie tylko z „See It Now", ale także z lżejszym w tonacji „Person to Person" (pierwszy odcinek wyemitowany w 1953 roku). Wrażenie jest niezwykłe: komentarze Murrowa z ujmującą elegancją łączą prostotę stylu z dobitnym przesłaniem światopoglądowym i – niespotykaną dzisiaj – pokorą dziennikarską. Murrow robił użytek ze swojej wspaniałej dykcji; był mistrzem w posługiwaniu się znaczącą pauzą. Zawsze uwydatniał wagę tematu, a nie własną osobowość reporterską (bardzo rozzłościł się na Lauren Bacall, kiedy ta nazwała go gwiazdą – nie znosił tego określenia).

Owa niezwykła pokora przejawia się także w wyborze tematów do „See It Now" i w sposobie ich przedstawiania. Murrow ze swą ekipą zawsze uwydatniał rolę małych ludzkich dramatów w obrębie większego wydarzenia (popisowy przykład to reportaż o amerykańskich żołnierzach walczących w Korei). Relacjonując różnorakie kontrowersje, „See It Now" zawsze dążyło do obiektywnego wyłożenia racji zaangażowanych stron i do ukazania, w jaki sposób prości ludzie przezwyciężają rozmaite trudności. Natomiast „Person to Person", program o wiele mniej poważany przez samego Murrowa, ale nieporównanie bardziej kochany przez publiczność, opierał



SENATOR JOSEPH MCCARTHY

GEORGE CLOONEY, ROBERT DOWNEY JR., DAVID STRATHAIRN

się na wywiadach z gwiazdami showbiznesu (choć nie tylko), przeprowadzanymi w ich własnych domach.

„See It Now" odegrało historyczną rolę w latach nasilonego „polowania na czarownice", którym to zwrotem zwykło się określać antykomunistyczne wystąpienia (i działania sądowe) republikańskiego senatora ze stanu Wisconsin, Josepha McCarthy'ego. McCarthy był człowiekiem ogromnej, przerażającej charyzmy, który nie cofał się przed używaniem głęboko niedemokratycznych środków w walce z komunistami: prawdziwymi i wyimaginowanymi. Środowisko medialne, do którego należał Murrow, siłą rzeczy znajdowało się pod ogromną presją ideologiczną, która stawała się coraz bardziej dotkliwa.

Murrow i jego producent Fred W. Friendly (w „Good Night, and Good Luck." wcielił się w niego sam George Clooney) wiedzieli, że konfrontacja z McCarthym jest konieczna, ale pragnęli poczekać, aż wpadnie im w ręce materiał szczególnie efektowny i nie budzący podejrzeń o stronniczość. Takim tematem okazał się przypadek Milo Radulovicha, porucznika amerykańskiego lotnictwa, syna emigrantów z Jugosławii. Radulovich w roku 1953 został osądzony przez specjalną komisję wojskową i wykluczony z armii z powodu *utrzymywania regularnego kontaktu ze swym ojcem i swoją siostrą, będącymi członkami ugrupowania komunistycznego*. Już samo rzekome *członkostwo* było więcej niż wątpliwe, ale najbardziej oburzający był fakt karania obywatela za winy jego krewnych.

W tym momencie na scenę wkroczył Murrow, poświęcając całe wydanie „See It Now" właśnie sprawie Radulovicha. 20 października 1953 roku CBS wyemitowała historyczną audycję, będącą nie tylko pierwszym tak spektakularnym ciosem w mccarthyzm, ale także przykładem nieczęstego (ani wówczas, ani dziś) połączenia rzetelności z zaangażowaniem. Głosu udzielono samemu Radulovichowi: sympatycznemu, otwartemu i prostolinijnemu mężczyźnie, który tak przekonująco dowodził absurdu przesłuchań i niesprawiedliwości wyroku, że po obejrzeniu programu nikt nie miał wątpliwości, iż stanowisko w armii winno być mu przywrócone. Tak też się stało; tym samym została zapisana jedna z chlubnych kart amerykańskiego dziennikarstwa interwencyjnego.

Jednakże to nie program o Radulovichu miał zasłynąć jako najodważniejsze przedsięwzięcie Murrowa. To miano należy się trzem odcinkom „See It Now" nadanym w dniach 9 marca, oraz 6 i 13 kwietnia 1954. Pierwszy z nich stanowił suchy, dążący do maksymalnego obiektywizmu montaż wypowiedzi McCarthy'ego z różnych publicznych wystąpień. Przeczenie samemu sobie, demagogia – wszystko to stało się widoczne jak na dłoni, wyeksponowane dodatkowo oszczędnym, ale dobitnym komentarzem Murrowa, obwiniającym senatora o rozpętanie psychozy strachu i podejrzeń.

6 kwietnia rzetelny jak zawsze Murrow oddał całe pół godziny „See It Now" do dyspozycji McCarthy'emu, by ten mógł wybronić się z zarzutów. Senator podjął wyzwanie i wygłosił do telewizyjnych kamer długie przemówienie, pełne *dowodów* powiązań Murrowa z komunistami. Oglądanie tego materiału jest niesłychanie wciągające, Mccarthy był bowiem tak utalentowanym mówcą, że chwilami trudno nie podzielać jego wizji świata przenikniętego jednym wielkim spiskiem.

Wreszcie, 13 kwietnia, Murrow odpowiedział na zarzuty senatora, punkt po punkcie wykazując ich niedorzeczność. Zakończył program dobitnym potępieniem strategii zastraszania narodu, cytując Szekspirowskiego „Juliusza Cezara": *naszej podrzędności, / Drogi Brutusie, winne są nie gwiazdy, ale my sami* (przekład Stanisława Barańczaka). Senator Joseph McCarthy został zawieszony w swych funkcjach pod koniec tego samego roku, co było zasługą, pospołu, wysiłków Murrowa, jak i telewizyjnych transmisji z przesłuchań prowadzonych przez senatora, które ujawniły jego oburzające metody.

Komentarze Murrowa z ujmującą elegancją łączą prostotę stylu z dobitnym przesłaniem światopoglądowym i – niespotykaną dzisiaj – pokorą dziennikarską.

„Good Night, and Good Luck.": to tytuł filmu Clooneya, ale i słowa, którymi kończył Murrow każdy swój występ. *Dobrej nocy i powodzenia* – te słowa szczególnie mocno wybrzmiały właśnie jako finał programu o McCarthym. Murrow nie bał się sugerować, że przeciwko ideologicznej nagonce i powszechnemu zakłamaniu należy walczyć, bo stawką jest wolność każdego obywatela. Fakt, że Hollywood wraca do mccarthyzmu właśnie w epoce Busha juniora („Anioły w Ameryce" Kushnera i Nicholsa także rozliczają się z tamtym okresem), z całą pewnością jest znaczący. Także i nam, tu i teraz, ten film może być bardzo potrzebny.

MICHAŁ OLESZCZYK

RECENZJA FILMU NA STR. 57

O filmie „Ja wam pokażę!”

I KOMEDIOWO, I ROMANTYCZNIE

Z CEZARYM HARASIMOWICZEM
ROZMAWIA PIOTR ŚMIAŁOWSKI

– „Ja wam pokażę!” Denisa Delicia to komedia romantyczna, do której razem z Katarzyną Grocholą – autorką literackiego pierwowzoru, napisał pan scenariusz. Polacy dużo chętniej niż na inne filmy chodzą właśnie na komedie romantyczne rodzimej produkcji. Dlaczego?

– Polacy chcą oglądać bajki o miłości. Sukces „Nigdy w życiu” pokazał jak bardzo. To pierwszy film, w którym widzowie zobaczyli romantyczną historię o miłości, rozgrywającą się w znanych im realiach. Premiery pierwszych książek Grocholi były dla współczesnej polskiej literatury równie nowym i dobrze przyjętym zjawiskiem.

– Film Delicia to właśnie druga część „Nigdy w życiu!”. Dlaczego jednak zrezygnowaliście państwo z ekranizacji powieści „Serce na temblaku” – bezpośredniej literackiej kontynuacji „Nigdy w życiu!”, która przedstawia losy głównej bohaterki – Judyty, jeszcze przed wydarzeniami opisanymi w „Ja wam pokażę!”?

– Producent „Nigdy w życiu”, Tadeusz Lampka, kupił prawa do ekranizacji „Serca na temblaku”. Jednak Katarzyna Grochola, która nie była do końca zadowolona ze scenariusza i ekranizacji pierwszej części, zerwała z nim współpracę. Kolejny film o Judycie musiał więc powstać na podstawie trzeciego tomu powieści i z innymi aktorami, chociaż kontynuację losów Judyty zaczynaliśmy pisać z myślą o Danucie Stence, która zagrała tę postać w pierwszej części. Okazało się jednak, że dotychczasowi odtwórcy postaci stworzonych przez Grocholę związani są umową z pierwszym producentem. Nowa ekipa musiała więc zorganizować casting w poszukiwaniu innych aktorów.

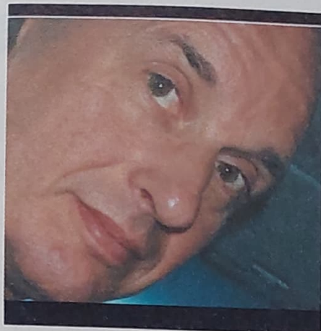
– Dotąd zajmował się pan pisaniem fabuł do nieco *cięższych* filmów. Co sprawiło, że podjął się pan stworzenia scenariusza komedii romantycznej?

– Starzeję się i dlatego chcę spojrzeć na świat z trochę jaśniejszej strony... Ale mówiąc poważnie: jestem scenarzystą piszącym na zamówienie. Nie było więc powodu, bym odrzucił propozycję napisania scenariusza „Ja wam pokażę!”, zwłaszcza że pisanie adaptacji cenię sobie szczególnie. Ten rodzaj scenariopisarstwa wymaga umiejętności znalezienia środków do przełożenia języka literatury na język filmu przy jednoczesnym zachowaniu wierności wobec pierwowzoru. Lubię momenty, gdy znajduję odpowiednie ku temu rozwiązanie. Praca nad adaptacją książki Grocholi była tym przyjemniejsza, że istniała szansa pokazania na ekranie ciekawej głównej postaci kobiety; w polskim kinie nie mamy ich niestety zbyt wiele.

– Czym scenariusz „Ja wam pokażę!” różni się – od strony warsztatowej – od tekstów, które pisał pan do tej pory?



PAWEŁ DELĄG, GRAŻYNA WOLSZCZAK



W komedii romantycznej musi byś komediowo i romantycznie. Mam jednak nadzieję, że widzowie dostrzegą w „Ja wam pokażę!" drugie dno.

– Zasady pisania są właściwie zawsze takie same, lecz każdy scenariusz jest inny, bo opowiada inną historię. W wypadku tej adaptacji trzeba się było dostosować do wymogów gatunkowych, które obligują miło i ciepło nakreśloną narrację, obowiązkowo zakończoną happy endem.

– Katarzyna Grochola, przywiązana zapewne do swoich pomysłów z pierwowzoru, mogła nie zgodzić się na konieczne przy dokonywaniu adaptacji zmiany. Czy nie obawiał się pan więc o to, jak potoczy się współpraca z Grocholą?

– Znałem wcześniej Katarzynę. Przyjaźnimy się, a poza tym oboje mamy podobne poczucie humoru i podobny sposób patrzenia na świat. To bardzo ułatwia współpracę. Katarzyna zaufała moim umiejętnościom scenariopisarskim i zapewnieniom, że postaram się oddać klimat jej powieści. Jednak nie wszystkie pomysły, które znalazły się w filmie, były wynikiem sielankowego porozumienia. Ani Katarzyna, ani ja nie ukrywamy, że w kilku kwestiach – dla mnie bardzo znacznych – nie udało nam się znaleźć rozwiązania zadowalającego obie strony. W podobnych sytuacjach to Katarzyna – nie tylko jako autorka pierwowzoru, ale także jako współproducentka filmu – miała decydujący głos. Żartowaliśmy wtedy, że podpisujemy *protokół rozbieżności*.



GRAŻYNA WOLSZCZAK

MARIA NIKLIŃSKA, PAWEŁ DELĄG, GRAŻYNA WOLSZCZAK

– Komedia romantyczna charakteryzuje się wyjątkowo wyraźną schematyzacją akcji: widz obserwuje mnóstwo pozornych komplikacji miłosnych, które w rzeczywistości mają tylko podkreślić późniejsze szczęśliwe zakończenie. Takie przykłady można mnożyć. Czy starał się pan wprowadzić do „Ja wam pokażę!" urozmaicenia, które nieco łamałyby ten schemat?

– Co nieco. Postanowiliśmy na przykład, że wbrew zamysłowi twórców pierwszej części postać redaktora naczelnego gazety, w której pracuje Judyta, będzie tym razem bliższa pierwowzorowi z książki – człowieka nie pasującego do tego trochę plastikowego świata. On nie chce pracować w tej redakcji, wolałby pojechać gdzieś na ryby. Zagrał go Mieczysław Grąbka – aktor o charakterystycznej, dość potężnej posturze, która wobec dzisiejszej mody na *szczupłych – zwinnych* jeszcze bardziej podkreśla wyobcowanie postaci. Poprzednim odtwórcą roli redaktora był Rafał Królikowski, który na życzenie reżysera pierwszej części stworzył bohatera-playboya idealnie odnajdującego się w nowoczesnej redakcji. Jednak Katarzyna Grochola nie do końca tak sobie tę postać wyobrażała.

– Lecz podobnych drugoplanowych bohaterów, którzy nie pasują do swojego otoczenia, starają się wprowadzić do swojej historii twórcy prawie każdej komedii romantycznej. Czy możliwe byłyby natomiast zmiany, które sprawiłyby, że podobny film miałby drugie dno i nie stał się po prostu opowieścią o miłości?

– To by łamało zasady gatunku. W komedii romantycznej musi być komediowo i romantycznie. Mimo to jestem przekonany, że widzowie dostrzegą w „Ja wam pokażę!" drugie dno, no może drugie denko. To opowieść z nienachalną tezą, która mówi, że nawet jeśli wszystko idzie źle, można znaleźć w sobie i w otoczeniu siłę, pozwalającą nie rezygnować z dążenia do szczęścia. Krytykom nie spodoba się zapewne tak proste przesłanie, ale nie zaprzeczą, że wielu widzów po wyjściu z kina chociaż przez chwilę będzie w lepszym nastroju.

– Widownia na pewno nie zawiedzie przy kolejnej adaptacji powieści Grocholi. Czy świadomość, że pisze pan scenariusz tak oczekiwanego filmu, nie uruchomiła w panu mechanizmu tworzenia „pod publikę"?

– Nigdy nie piszę pod publikę, nie wiem nawet, czy bym potrafił. Poza tym bardzo sceptycznie podchodzę do prognozowanej liczby widzów. Przykładem pisarstwa, które w dużej mierze polega na hołdowaniu gustom widzów, są telenowele. Tam do sukcesu nie wystarczy sprawne pióro. Trzeba przede wszystkim brać pod uwagę badania oglądalności, tak zwane *fokusowanie*, czyli testowanie gustów na grupie wybranych widzów (vide: pod publiczkę), listy widzów. Ja mogłem na szczęście skupić się wyłącznie na napisaniu historii o Judycie.

– Komedie romantyczne mają jednak wiele cech telenoweli: pokazują świat z podkoloryzowanej perspektywy. Jeśli widz ma malucha, to bohater, z którym się identyfikuje, ma samochód z nieco wyższej półki, itd.

– Zgadzam się, ale postrzegam to zjawisko jako część bajki, a nie manipulacji. Zresztą pokazywanie lepszej wersji rzeczywistości to chyba jedyny element, który łączy „Ja wam pokażę!" z telenowelą; nasz film posługuje się inną narracją i inscenizacją.

– Czy zastanawiał się pan może jednak, gdzie leży granica, której przekroczenie grozi popadnięciem z prawdopodobnej bajki w cukierkowe nieprawdopodobieństwo?

– Jednym z głównych zarzutów Katarzyny Grocholi do poprzedniej części przygód Judyty był fakt, że do fabuły zbyt brutalnie wdarł się obraz świata z reklam: nawet szklanki w zlewie były błyszczące. A doświadczenia autorki, które stały się dla niej inspiracją do stworzenia postaci Judyty, nie były tak kolorowe. Wydaje mi się więc, że tą granicą są przesadnie pozytywne wzorce proponowane przez reklamę. Moim zdaniem w „Ja wam pokażę!" nie została ona przekroczona. Film jest oczywiście ciepły i optymistyczny, ale nie ma w nim śladu kiczu.

Camerimage 2005

FESTIWAL TRZESZCZĄCY

JERZY PŁAŻEWSKI



Camerimage, Festiwal Autorów Zdjęć Filmowych, zadaje ciekawą zagadkę matematyczną. Od lat odbywa się w łódzkim Teatrze Wielkim, gdzie filmy wyświetlane są w sali na 850 miejsc. Natomiast samych akredytowanych studentów szkół filmowych jest półtora tysiąca, z czego tysiąc to cudzoziemcy, przyjeżdżający za własne pieniądze, w tym nawet z Singapuru i Australii (festiwal daje im tylko locum u zaprzyjaźnionych rodzin). Niemal na każdej projekcji ścisk jest bezmierny, młodzi siedzą tłumnie także na schodkach, ale wszyscy chętni jakoś się mieszczą. Jakim cudem?

W SZWACH

Otóż Czytelnik nie powinien wyobrażać sobie Camerimage'u na podobieństwo Festiwalu Warszawskiego czy Cannes. To znaczy: my, krytycy i wszyscy wystający po bilety kinomani istotnie przychodzimy do łódzkiego Teatru Wielkiego oglądać filmy. Ale studenci, zwłaszcza wydziałów operatorskich, przyjeżdżają po co innego. Im chodzi o to, że w Łodzi, i tylko w Łodzi, spotkają się z największymi operatorami świata. Będą mieli okazję porozmawiać i uczestniczyć w ich warsztatach i sympozjach. Naliczyłem tych warsztatów (wraz z pokazami światowych firm sprzętu filmowego) 24. A prowadzili je tacy operatorzy, jak Laszló Kovács („Easy Rider", „Bliskie spotkania trzeciego stopnia"), Michael Tronick („Predator"), Oliver Stapleton („Kraina Hi-Lo") czy reżyserzy Mike Figgis i Jiři Menzel.

Tak bywa rokrocznie. Ale twórca Camerimage, Marek Żydowicz, ciągle zaskakuje nowymi pomysłami. Tym razem skorzystał z tego, że w Łodzi obradowały władze Międzynarodowego Zrzeszenia Operatorów w kwestii unormowania prawnego czasu pracy autorów zdjęć. Żydowicz doprosił do tych obrad prawników i postawił dodatkowy cel: zakazać telewizjom prywatnym przerywania filmów fabularnych blokami reklam. Obecni jednogłośnie uchwalili apel w tej sprawie, wysłany do polskiego prezydenta i marszałków Sejmu i Senatu z postulatem wprowadzenia takiego zakazu do Ustawy o Radiofonii i Telewizji. Czytamy jakże słuszne uzasadnienie: *Jest to akt barbarzyństwa dyktowany żądzą zysku, uderzający w widzów, miłośników sztuki filmowej*. Postulowany zakaz nie neguje interesów ani reklamodawcy, ani telewizji. Wystarczy wyświetlić reklamę pół godziny wcześniej. Na Camerimage też wyświetlano reklamówki sponsorów ale przed, nie w środku filmu! A telewizja i tak dostanie wynegocjowaną kwotę.

Drugim dobrym pomysłem Żydowicza okazała się organizacja panelu o kinie polskim. Niby nic nowego. Każdy festiwal, korzystając z napływu gości, stara się pokazać, poza konkursem, jak najwięcej filmów rodzimych. Camerimage dobrało ich osiem i zaprosiło jury: siedmiu znanych operatorów, z mistrzem Hollywoodu, Vilmosem Zsigmondem na czele. Mieli oni powiedzieć, jak Zachód widzi kino polskie, a zwłaszcza – czy jest ono dobrze fotografowane. Otóż zespół Zsigmonda uznał, że fotografia jest ciągle najmocniejszym elementem naszego kina. Scenariusze czasem zdają się banalne, reżyseria niekiedy nie wywołuje empatii, a montaż często gubi rytm i dynamiczne tempo akcji. Jako najlepsze wskazano trzy filmy: „Jestem" za najlepsze połączenie „całości środków artystycznych", potem „Mojego Nikifora" za oryginalność wtopienia działań bohatera w naturę (i za aktorstwo), wreszcie „Mistrza" za wizualną płynność narracji i klarowność połączeń montażowych. Decyzję uwieńczyło stwierdzenie: *Te filmy są wielkim artystycznym darem dla międzynarodowej publiczności*. To miłe.

Ale to prowadzi nas już bezpośrednio do głównego tematu, jakim są filmy konkursowe. I do werdyktu jury. Otóż bywam na każdym festiwalu Camerimage i nie pamiętam, bym kiedykolwiek tak się nie zgadzał z jurorami, jak tym razem. Z żadną z Żab – Złotą, Srebrną czy Brązową. Nie twierdzę, że nagrody przyznane zostały bezpodstawnie. Z wąsko warsztatowego stanowiska jurorzy mieli powody, by te właśnie kreacje operatorskie uznać za najciekawsze. Jednak ja osobiście (i chyba wielu moich Czytelników) nie muszę akceptować kryteriów abstrahujących od treści. Film jest dziełem zbiorowym, a nie dziełem samego operatora i dla mnie najlepsze zdjęcia to te, które optymalnie obrazują interesujące, rozsądne opowiadanie. Czy gdybym w sprawozdaniu z Łodzi napisał, że film A miał delikatnie pastelowy koloryt, film B – kontrastowość obrazu prawie monochromatycznego, zaś film C – słoneczną miękkość rysunku, ale nie powiedział, o czym te filmy są, uznalibyście to Państwo za słuszne?

Nagrodzony przez jury „Los utracony" (Sorstalanság) Lajosa Koltaia ze zdjęciami Gyuli Padosa odtwarza dość starannie drogę młodego Żyda z Budapesztu, więźnia kilku hitlerowskich obozów zagłady, budzi jednak zasadnicze wątpliwości.

Podobnie nie zachwyciła mnie i druga nagroda, melodramatyczne „Perły królowej Saby" (Queen of Sheba's Pearls) Anglika Colina Nutleya i operatora Jensa Fischera. Ma brawurowy wizualnie finał (zdjęcia z helikoptera okrążającego tuż-tuż pagórek, na którym odbywa się pogrzeb), jednak pomysł z dawno zmarłą matką bohatera, która nagle pojawia się żywa (jest nieznaną bohaterowi bliźniaczką matki) wydaje się zbyt sztuczny, by prowokować widzów do refleksji o istnieniu życia po śmierci, jak zamarzył reżyser.

Nagroda trzecia, belgijski film „Czarna noc" (Nuit noire) Oliviera Smoldersa, opowiada bez jakiejkolwiek konstrukcji dramaturgicznej historię rozgrywającą się między rzeczywistością a fantasmagorią, która pozwala tylko na popis autora zdjęć. Jakby operator Louis-Philippe Capelle przedstawiał swoją wizytówkę: o, popatrzcie, co umiem! I to! I to! I jeszcze to! Skala jego możliwości jest duża, ale czy słusznie nagradza się bilet wizytowy?

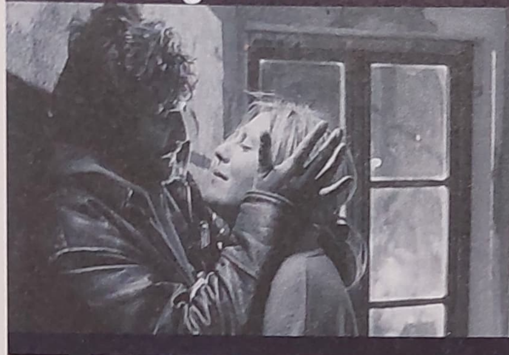
A przecież wśród 15 filmów konkursu nie brakowało osiągnięć operatorskich świetnie wspierających wielkie sukcesy reżyserskie. Myślę o znanych już w Polsce „Trzech pogrzebach Melquiadesa Estrady" Tommy Lee Jonesa ze zdjęciami Chrisa Mengesa, gdzie rozwój dramatycznej akcji wynika ze świetnie sfotografowanej, monotonnej pustyni południowego Teksasu. Podobnie z „Moim Nikiforem" Krzysztofa Krauze, któremu chyba najlepszy dziś z polskich operatorów, Krzysztof Ptak, zapewnił oprawę plastyczną zgrabnie harmonizującą z punktem widzenia krynickiego artysty.

Do tych dwóch bezspornych sukcesów dopisuję natychmiast trzeci, jeszcze nieobecny na polskich ekranach „Łuk" (Hwal) wybitnie wyczu-



„TSOTSI", ZDJĘCIA LANCE GEWER

Camerimage 2005



„CUDOWNA NOC W SPLICIE", ZDJĘCIA MIRKO PIVČEVIĆ



„LOS UTRACONY", ZDJĘCIA GYULIO PADOS

lonego na wartości plastyczne koreańskiego reżysera Kim Ki-duka, współpracującego twórczo z operatorem Seong Back-jangiem. Ten subtelny poemat mówi o dziewczynie latami izolowanej przez starego rybaka we wraku oddalonym od brzegów (służy za przystań dla wędkarzy). Wyszukane piękno kompozycji kadrów, różnice oświetlenia przy zmiennej pogodzie i porze dnia, przemyślane ruchy kamery w skrajnie ograniczonej przestrzeni stanowią tu prawdziwą ucztę dla oka.

Camerimage utrzymuje rozsądną równowagę między filmami już znanymi z innych festiwali, także już nagradzanymi (bo w Łodzi ocenią je według odmiennych kryteriów). Ale marzy o tym, aby wśród filmów jeszcze nieznanych przynajmniej raz w roku odkryć prawdziwą niespodziankę. I tym razem się udało. Niespodzianka pochodzi z Republiki Południowej Afryki, nazywa się „Tsotsi", reżyserował ją Gavin Hood, fotografował Lance Gewer, a producent nosi raczej mało afrykańskie nazwisko Fudakowski (Piotr). W żargonie gett Johannesburga, zlepionym z 11 afrykańskich języków, *tsotsi* oznacza bandziora, szubrawca. Nasz *tsotsi* morduje kobietę z czarnej burżuazji i kradnie jej auto, po czym przekonuje się, że na tylnym siedzeniu śpi niemowlę. Łańcuch reakcji opryszka ułożony został ze zdumiewającą wiarygodnością. Ta przestępcza fuga zasługuje na szerokie rozpowszechnianie bez żadnych taryf ulgowych.

Pewne zastrzeżenia wywołał natomiast polityczny paradokument „Good Night, and Good Luck" aktora George'a Clooneya. Czarno-biały, warsztatowo bezbłędny, tak wiarygodnie naśladuje styl i montaż aktualności sprzed pół wieku, że trudno odróżnić, gdzie twórcy posłużyli się fragmentami ówczesnej kroniki, a gdzie operator Robert Elswit zręcznie je imitował. Tematem są słynne *polowania na czarownice* senatora McCarthy'ego, Clooney zajął się mediami relacjonującymi działalność senatora. O McCarthym świat właściwie zapomniał, natomiast beztroska dziennikarzy nadal zagraża dezinformowaniem opinii. Przy całej słuszności stanowiska Clooneya, jego film chwilami nudzi i sprawdziłby się chyba lepiej jako słuchowisko radiowe.

Jeszcze dwa sukcesy Camerimage to „Oskarżony" (Anklaget) Duńczyka Jacoba Thuesena ze zdjęciami Sebastiana Blenkova i „Cudowna noc w Splicie" (Ta divna splitska noc) Chorwata Arsena Ostojicia, którą fotografował Mirko Pivčević. Duńczyk podjął temat pedofilii, połączony na dodatek z wątkiem kazirodczym, ale jego film nie szantażuje skandalem. Jest skupiony, refleksyjny, wizualnie przygaszony, dopracowany psychologicznie. Drugi film, namiętnie bałkański, w którym trzy historie kończą się fabularnymi eksplozjami, związany jest dramaturgicznie świętowaniem nocy sylwestrowej na zabytkowej starówce. Jako spektakl nocny został sfilmowany na czarno-białej taśmie z mocnymi akcentami świetlnymi wśród mroku. Robi wrażenie.

Ale obok – dwa rozczarowania. W „Siódmym dniu" (El septimo dia) Carlosa Saury, którego operatorem był znany François Lartigue, nestor kina hiszpańskiego opowiada prawdziwą pono, lecz zupełnie niewiarygodną historię zemsty rodowej, zakończonej bezsensowną masakrą. Mniej jasna jest sytuacja „Piekła" (L'enfer), które Danis Tanović zrobił dla francuskiego producenta we wspaniałej obsadzie (Béart, Bouquet, Viard, Rochefort), ze zdjęciami Laurenta Daillanda, według przygotowywanego niegdyś dla Kieślowskiego scenariusza Krzysztofa Piesiewicza. Z planowanej trylogii („Niebo" – „Piekło" – „Czyściec") pierwszą część zrealizował Tom Tykwer, zręcznie, choć w stylu dalekim od polskiego mistrza. Druga dostała się w ręce twórcy „Ziemi niczyjej", może najświetniejszego debiutu ostatniej dekady. Trochę Czechowowski wątek trzech sióstr, którym matka zniszczyła życie, a one długo nie mają odwagi, by jej to uświadomić, wymagał znacznie lepszej organizacji czasu ekranowego. A ponadto jaśniejszej koncepcji montażu, i w końcu staranniejszego podziału win między matkę, obciążoną wszelką odpowiedzialnością, i same córki. Dobrze, że Camerimage ten dyskusyjny film pokazał, ale również dobrze, że zrobił to poza konkursem.

Wręczono też liczne nagrody indywidualne – dla Gustawa Holoubka, Ralpha Fiennesa, Andrieja Konczałowskiego, Kazimierza Kutza i Wiesława Zdorta. Jiří Menzel zaprezentował jeden ze swych najlepszych filmów sprzed lat, nigdy do Polski nie kupione „Życie i niezwykłe przygody szeregowca Iwana Czonkina" (Život a neobyčejné dobrodružstvi vojina Ivana Čonkina). Nagrodę „za całokształt" dostał też wielki a zmarły przed pół rokiem operator Felliniego i Pasoliniego, Tonino Delli Colli.

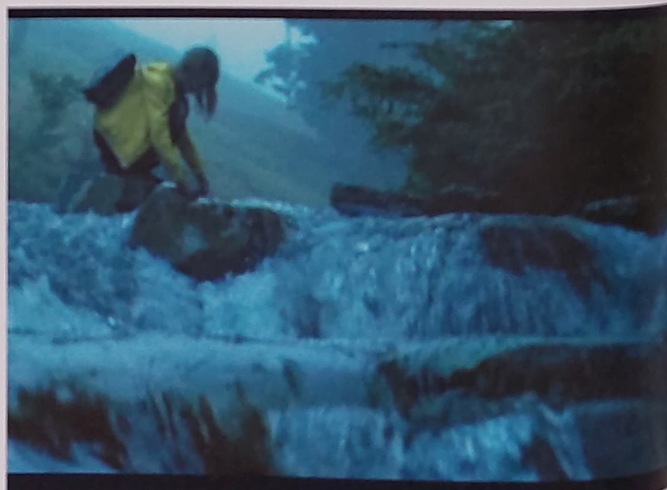
Rzeczywiście, Camerimage, najważniejsza z międzynarodowych imprez filmowych w Polsce, trzeszczy w szwach. Ale Żydowicz ma już od władz Łodzi realne obietnice, że na terenie nieczynnej elektrowni powstanie wielkie centrum filmowe i kulturalne, tak bardzo miastu potrzebne. Będę trzymał kciuki, aby się udało!

JERZY PŁAŻEWSKI

Camerimage 2005: Konkurs Studencki

NARYBEK

IRENA GRUCA-ROZBICKA



„ULEWA", ZDJĘCIA YORI FABIAN

Camerimage utrzymuje rozsądną równowagę między filmami już znanymi z innych festiwali, także już nagradzanymi (bo w Łodzi ocenią je według odmiennych kryteriów).



„ŁUK", ZDJĘCIA SEONG BACK-JANG

KOMU ŻABY, KOMU KIJANKI

Nagrody 13. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych CAMERIMAGE:

■ Nagroda za Całokształt Twórczości Operatorskiej: **Tonino Delli Colli** (pośmiertnie);
■ Nagroda za Całokształt Twórczości dla Reżysera o Szczególnej Wrażliwości Wizualnej: **Jiři Menzel**;
■ Nagroda im. Krzysztofa Kieślowskiego: **Ralph Fiennes**;
■ Nagroda Specjalna Festiwalu Camerimage za szczególne osiągnięcia w dziedzinie sztuki filmowej: **Gustaw Holoubek**;
■ Nagroda dla Polskiego Duetu Reżyser-Operator: **Kazimierz Kutz i Wiesław Zdort**;
■ Nagroda dla Aktora za Szczególną Wrażliwość Wizualną: **Val Kilmer**;
■ Nagroda dla Reżysera za Szczególną Wrażliwość Wizualną: **Andriej Konczałowski**;
■ Nagroda dyrektora i organizatorów festiwalu: **Phedon Papamichael**, za zdjęcia do filmu „Walk the Line" (Spacer po linie), reż. James Mangold.

KONKURS GŁÓWNY

■ Złota Żaba: **Gyula Pados** za zdjęcia do „Sorstalansag" (Los utracony), reż. Lajos Koltai (Węgry);

■ Srebrna Żaba: **Jens Fischer** za zdjęcia do „The Queens Sheba's Pearls" (Perły królowej Saby), reż. Colin Nutley (Wlk. Brytania);

■ Brązowa Żaba: **Louis-Philippe Capelle** za zdjęcia do „Nuit noire" (Czarna noc), reż. Olivier Smolders (Belgia).

KONKURS STUDENCKI

■ Złota Kijanka: **Krum Rodriguez** (National Academy for Theatre, Film&Arts, Sofia), za zdjęcia do „Before Life, After Death", reż. Dragomir Sholev.

■ Srebrna Kijanka: **Yori Fabian** (PWSFTViT w Łodzi), za zdjęcia do „Ulewy" (Rainstorm), reż. Yori Fabian;
■ Brązowa Kijanka: **Tim Ottenstein** (Fachhochschule Dortmund), za zdjęcia do „Musca", reż. Arianne Mayer.

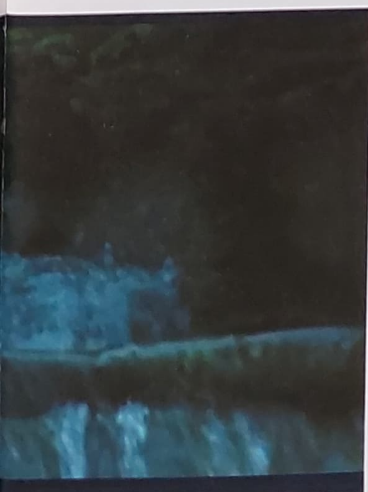
■ Interaktywna Kijanka – internetowy plebiscyt widzów i TVP: „Dotyk motyla", zdj. i reż. **Anna Winkler** (PWSFTViT).

KONKURS FILMÓW POLSKICH

■ Wyróżnienie główne: „Jestem", zdjęcia **Artur Reinhart**, reż. Dorota Kędzierzawska;

■ Wyróżnienia dodatkowe: „Mój Nikifor" zdjęcia **Krzysztof Ptak**, reż. Krzysztof Krauze; „Mistrz", zdjęcia **Piotr Śliskowski**, reż. Piotr Trzaskalski.

Z KIJANKAMI



W Konkursie Studenckim Camerimage o nagrody – Kijanki – walczyło 29 filmów. Filmów, które zdaniem jury *reprezentowały szeroki wachlarz technik i stylów, i stanowiły bardzo interesujący przedmiot dyskusji*. Jury zajęło się tylko *esencją zdjęciową*. I uznało, że *wszystkie 29 filmów – kandydatów do Kijanki – to godne uwagi debiuty młodych filmowców*. Tak brzmiało podsumowanie, które podpisali znani twórcy: László Kovács, Nick Knowland, Oliver Stapleton, Tom Stern, Andrzej Titkow, Piotr Wojtowicz i Michael Tronick.

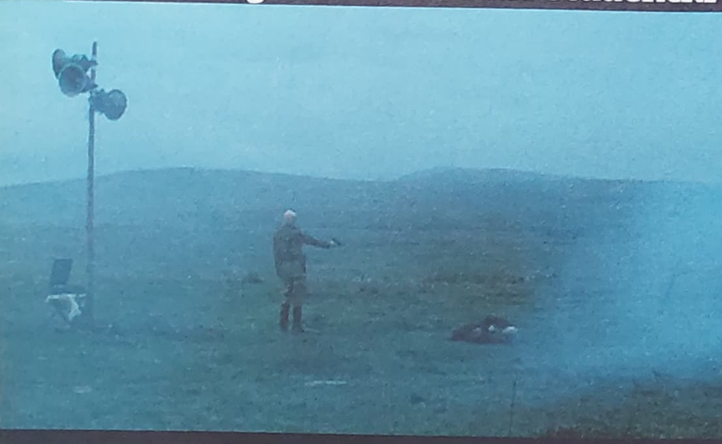
Nie zawsze można było się z tym zgodzić.

Brązową Kijankę otrzymał film „Musca" ze zdjęciami Tima Ottensteina, w reżyserii Ariane Mayer (Fachhochschule, Dortmund). *Wymowna, zrozumiała strona wizualna w filmie pozbawionym dialogu robi duże wrażenie. Czyste kino i dobra narracja połączone z poczuciem humoru* – to uzasadnienie werdyktu. I rzeczywiście. Sympatyczna anegdota o średniowiecznym mnichu komponującym z benedyktyńską cierpliwością chorały ma wszystko *na swoim miejscu*, a przede wszystkim kamerę świetnie opisującą pogoń za muchą, która irytująco zakłóca święty spokój braciszka. Dużą rolę w dramaturgii filmu odgrywa subiektywny punkt widzenia owada (a może raczej, ze względu na złożoność muszego oka – punkty), świetnie montowany z ujęciami zapalczywego łowcy w habicie. Są też interesujące detale, dzięki którym możemy lepiej poznać sprawczynię zamieszania – tytułową musca domestica.

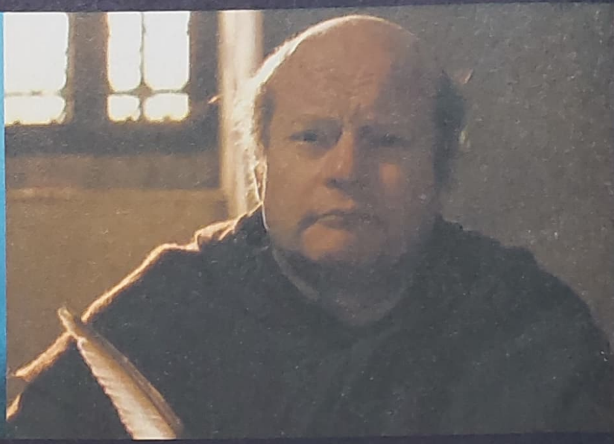
Srebrną Kijankę odebrał, po spektakularnym biegu z balkonu Teatru Wielkiego w Łodzi, Yori Fabian, autor zdjęć i reżyser filmu „Ulewa" (PWSFTViT, Łódź). I znów wypada zacytować uzasadnienie werdyktu: *Naturalistyczny sposób uchwycenia otoczenia widzianego oczyma młodego, naiwnego chłopca. Prostota i spokój obrazu sprawiają, że tragiczne zakończenie staje się bardziej wyraziste i dramatyczne.*

8 minut filmu wystarczyło autorowi, aby wykreować gęstą i spójną rzeczywistość. Przyjaźń dwojga wiejskich dzieci, żyjących w bliskości i w zgodzie z otaczającą naturą, zostaje przerwana przez chorobę dziewczynki. Ulewa, która pogorszyła jej stan, minęła. Choroba nie ustę-

Camerimage 2005: Konkurs Studencki



„BEFORE LIFE, AFTER DEATH", ZDJĘCIA KRUM RODRIGUEZ



„MUSCA", ZDJĘCIA TIM OTTENSTEIN

puje. Zarówno deszcz jak i choroba są częścią naturalnego cyklu wiecznego przemijania i odradzania się. Historia, którą opowiada Yori Fabian, jest zaledwie delikatnym szkicem, ale widać już, że w przyszłości poradzi sobie z bardziej rozbudowaną fabułą.

Jednak faworytem jury okazał się film „Before Life, After Death" ze zdjęciami Kruma Rodrigueza (NATFIZ, Sofia). Jurorów ujęła *przewrotna ironia historii* a także *duża skala całego przedsięwzięcia*. Zwrócono uwagę na *surowy, dokumentalny charakter obrazu i interesującą pracę kamery*. Film opowiada ponurą historię oficera, który w obecności swojego oddziału dokonuje egzekucji na jeńcach wojennych. Daje im szansę – muszą bezbłędnie zagrać na skrzypcach Beethovena. Okazuje się, że oficer-sadysta sam jest niespełnionym skrzypkiem. Nie spocznie, póki nie usłyszy idealnego wykonania. Nawet za cenę swojego życia i życia żołnierzy. Na uwagę zasługuje konsekwencja stylizacji obrazu świata pogrążonego w wojnie. Trudno odróżnić zdjęcia wykonane współcześnie od autentycznych ujęć z archiwów. W konkursie znalazł się jeszcze jeden film ze zdjęciami tego autora – „Diving", w którym Rodriguez miał szansę popisać się fotografią o wiele bardziej klasyczną. Zrealizowana na czarno-białym negatywie opowieść o problemach w porozumiewaniu się ojca i syna obfituje w niecodzienne perspektywy i efektownie wykorzystuje różne faktury.

Jeszcze kilka słów o tych, którzy z Łodzi wyjechali bez statuetki Kijanki. Już rok temu pominięcie w werdykcie filmu Marii Zbąskiej „Moja dziewczyna" wydało mi się trochę niesprawiedliwe. Wyrazisty, oryginalny język filmowy w obrazie, jaki zaprezentowała w tym roku („El-Port"), urzekł mnie na nowo.

Jury Konkursu Studenckiego chwali wszystkie 29 filmów. Nie zawsze można się z tym zgodzić.

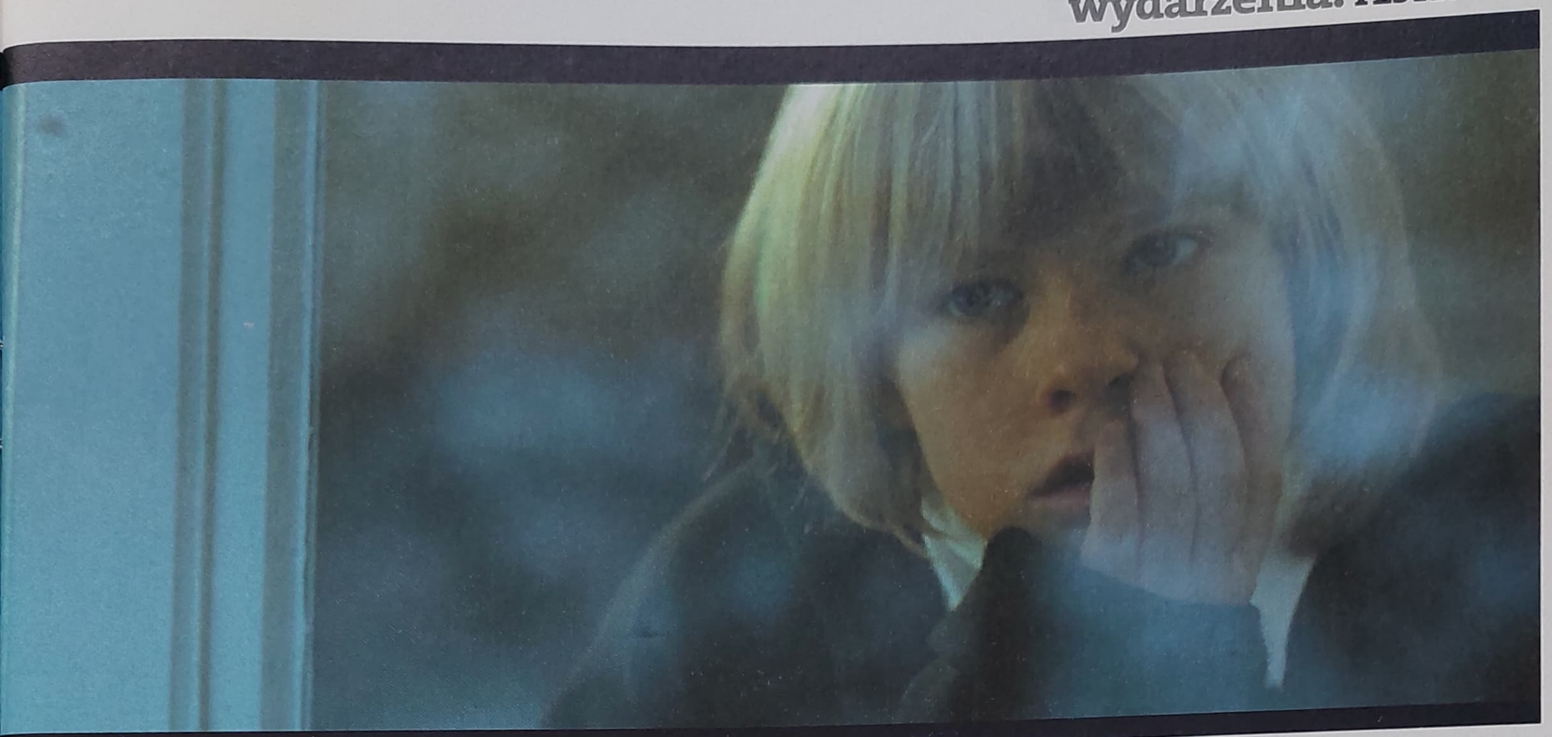
W tym, co robi Zbąska, nie może być mowy o jakiejś przypadkowości. Na świat przedstawiony w „El-Port" składają się zarówno elementy realistyczne jak i bajkowe. W drodze do portu, na ścianie odrapanego budynku w miejscu po bankomacie znajduje się dziura. Podobno gdy wypowie się do niej życzenie – zostanie spełnione. Bohater, gamoniowaty Vanila, chce mieć przyjaciela, który byłby aniołem. Spełnienie jego marzenia przybiera dosyć zaskakującą postać. Pojawia się przyjaciel, ale zachowuje się nie do końca anielsko: ukrywa coś pod oberwanym płaszczem (może właśnie skrzydła?), pije piwo, poucza bohatera, jak ma postępować z płcią piękną. Świat, w którym dochodzi do spotkania nierozgarniętego młodziana z rzekomo pozaziemskim kompanem, jest też tylko niby-normalny: obumierający port, zewsząd wyziera rdza i rozkład. Ale w tej ponurej scenografii pojawia się nagle prawdziwa feeria barw i zadziwiających obrazów – przez ekran przemyka piękna czerwonowłosa dziewczyna. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki świat wokół niej zabarwia się krzykliwą kolorystyką. Podobnie jak w „Mojej dziewczynie", kadry w tym filmie charakteryzują się malarską dbałością o kompozycję. Choć wystudiowane, obrazy nie sprawiają wrażenia pretensjonalnych i zmieniają się jak w kalejdoskopie. Kamera śledzi zjawiskową bohaterkę dynamicznie i odważnie. Tego właśnie oczekuje się od filmu studenckiego: poszukiwania środków, dzięki którym można się w pełni wyrazić, zabawy formą, świeżości i odwagi!

„Still Life" ze zdjęciami Callana Greena i w reżyserii Tahnee McGuire, to świetny reprezentant Australijskiej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Radiowej. Produkcja dojrzała, profesjonalnie zrealizowana. Chcąc pomóc ojcu, który przeżywa poważny kryzys, syn namawia go do udziału w lekcjach rysunku. Nie spodziewa się, że impulsem do zerwania z przeszłością stanie się dla ojca nie kontemplacyjna praca za sztalugami lecz konfrontacja z żywiołową i nieobliczalną modelką, pozującą do aktów. Spektakularne zakończenie przywodzi na myśl „Ofiarowanie" Tarkowskiego – tak jak Alexander, bohater podpala dom. Staje się wolny.

Warty wspomnienia jest film „Inside" (zdjęcia Domenec Cosp, reżyseria David Delgado, ESCAD, Hiszpania), historia skomplikowanej relacji między ofiarą a przestępcą. Sfotografowana prawie w całości w jednym wnętrzu, klaustrofobiczna, bardziej tajemnicza niż przygnębiająca. Polityk-kobieta, która padła ofiarą porwania, odwiedza w więzieniu porywacza. Chce zrozumieć swój emocjonalny stosunek, swoistą fascynację prześladowcą. Okazuje się, że wstrząs, jakiego doznała podczas porwania, zmienił całe jej życie. Jest w tym filmie wiarygodna motywacja psychologiczna, a ruch kamery zagęszcza relacje i oddaje napięcie między postaciami.

Na koniec mała galeria kuriozów. „Deadline" – świat paparazzich i brukowców, wypaczonych policjantów i brutalnych alfonsów. Same klisze. Gdybyż jeszcze chodziło o zabawę z konwencją filmu sensacyjnego. Ale nie – jest na poważnie. Efekt – niezamierzony komizm, publiczność wybucha śmiechem w najmniej odpowiednich momentach. Pod tym względem „Deadline" przebijał tylko „The Red Veil" z USA. Ponętna Yasmine tańczy dla pijaków w barze, jest niewolnicą (stąd obfitość klatek z ptaszkami w każdym pomieszczeniu) sadystycznego Samiego (alfonsa? narzeczonego? męża?). A wszystko w cukierkowo-mdłej polewie i sfilmowane w konwencji przywodzącej na myśl wenezuelskie telenowele. Wypada wymienić jeszcze jeden film, niestety polski i (o zgrozo!) uhonorowany nagrodą publiczności głosującej za pośrednictwem internetowej witryny TVP. Najpierw hipoteza. Wydaje mi się, że „Dotyk motyla" jest klipem filmowym do utworu muzycznego. Streszczenie z katalogu zapowiada rzecz niezwykle poetycką. A fakty? *Drag queen*, stylizowany na wczesnego Boya George'a, przechadza się po bliżej nieokreślonym wnętrzu, zaludnionym przez kabaretowo (prze)stylizowane postaci. Od czasu do czasu muśnie jakąś znieruchomiałą damę, potrąci jakąś doniczkową palmę, ozdobioną wielkim, plastikowym motylem... Do tego podkład muzyczny. Koniec. Podczas przerwy między projekcjami usłyszałam, że „Dotyk motyla" to przykład bardzo dojrzałej fotografii. Nie rozumiem tylko, jak można dojrzale sfotografować – nic.

IRENA GRUCA-ROZBICKA



„JESTEM", ZDJĘCIA ARTUR REINHART

ARTUR REINHART MÓWI: „JESTEM"

JOLANTA KOLANO

Międzynarodowy Festiwal Sztuki Autorów Zdjęć Filmowych to spotkanie przedstawicieli operatorskiego fachu z całego świata, a także jedna z nielicznych okazji, by spojrzeć prosto w oko kamery, a właściwie – w oko operatora. Tu patrzy się na tych, których zwykle nie widać. I choć wyolbrzymianie znaczenia pracy operatora w stosunku do pracy reszty filmowego zespołu byłoby błędem, to niedostrzeganie jego wkładu w filmowe dzieło jest błędem o wiele większym.

„Jestem", dzieło reżyserskie Doroty Kędzierzawskiej ze zdjęciami Arthura Reinharta, jest modelowym wręcz przykładem artystycznej symbiozy – czysto wizualnej strony filmu (jakże ważnej w kontekście tego festiwalu) z niebanalną historią i głęboko humanistyczną obserwacją człowieka.

Kundel, główny bohater filmu „Jestem", ma 11 lat. Po ucieczce z domu dziecka odrzucony przez matkę chłopiec decyduje się na samodzielne życie. Nie prosi nikogo o pomoc. Nikomu się nie skarży. Na mieszkanie adaptuje nadbrzeżną barkę. Na kawałek chleba zarabia sprzedając puszki, których dostarcza mu Kuleczka, ośmioletnia amatorka piwa. Wydaje się, że faktu istnienia Kundla i Kuleczki nikt tak naprawdę nie zauważa. Diametralnie różni, a przy tym oboje naznaczeni piętnem przytłaczającej *niemiłości*, stają się kompanami w kroczeniu przez wrogi im świat. I choć Kundel *nie lubi pijanych kobiet*, to obydwoje są sobie niezbędni. W wielkiej przestrzeni obojętności znajdują małą powierzchnię, na której stwarzają sobie mały światek. Są twórcami miejsca, w którym kochają się swą dziecięcą miłością. Fakt, że SĄ, z problemu staje się powodem do szczerej radości.

„Jestem" to jednak film niezwykle interesujący przede wszystkim pod względem operatorskim. Sposób fotografowania wpływa tu bowiem ostatecznie na interpretację filmu, a sposób ten zdeterminowany jest postacią głównego bohatera. Proces ukazywania jego osobowości jest zauważalny już na etapie organizacji pracy kamery. Obraz, tak jak bohater, jest niezależny i samodzielny. Kamera spaceruje, buja się, biega, jak Kundel – badacz i odkrywca, dotyka świata, smakuje go, bawi się nim. Tu kamera nie tylko funkcjonuje jak bohater, ale po prostu nim jest... Świat, w którym skazany na samowystarczalność chłopiec walczy o życie, paradoksalnie nie jest wizualnym polem walki. To nie jest wojna, chociaż istnieje heroiczny bohater. Reinhart dokonuje estetyzacji, a tym samym poetyzacji rzeczywistości. Zabieg ten nie jest ani *sztuką dla sztuki*, ani pretensjonalnym popisem operatorskich umiejętności. Ten świat jest piękny, bo takim widzi go bohater, bo został przefiltrowany przez jego charakter i osobowość. W oczach Kundla ten zepsuty, amoralny i odrażający świat staje się baśniowy, rozpoetyzowany, niemal impresjonistyczny. Takim widzi go chłopiec, który zarabia na kolejny dzień życia sprzedając złom. Takim widzi go ktoś, kto nie ma domu, syn, którego odrzuca matka. W końcu – 11-letnie dziecko, które ma pełną świadomość tego, że największym jego problemem jest fakt, że po prostu – JEST...

„Jestem" to opowieść o heroicznym życiu dziecka w otaczającym go brutalnym świecie. Dzięki wysublimowanym fotografiom Reinharta, film staje się poetycką przypowieścią. I tak jak Kundel ratuje swą wrażliwość przed wrogą rzeczywistością, tak Reinhart ratuje piękną przecież historię życia Kundla przed zobaczeniem w niej naturalistycznej krytyki społecznej. Wnikliwa obserwacja duszy dziecka i kreacyjny, estetyzujący styl jej fotografowania składają się na spójną filmową wizję kondycji człowieka i współczesnego świata. Film ze zdjęciami Arthura Reinharta jest idealnym przykładem na potwierdzenie tezy, którą na Camerimage udowadnia się już od 13 lat. Operator nie jest ważniejszy od reżysera, a zdjęcia nie są bardziej istotne niż fabuła, tak jak forma nie jest ważniejsza od treści. Ale trzeba uświadomić sobie jej istnienie i zauważyć, że to, iż JEST i jaka jest, ma ogromne znaczenie dla dzieła filmowego. Tezę tę udowadnia film Kędzierzawskiej, którym Artur Reinhart subtelnym, a jednocześnie stanowczym głosem mówi: – *Jestem*.

KONKURS: ROZWIĄZANIE

ROZWIĄZANIE KONKURSU NA RECENZJĘ filmu z programu Camerimage '05.

Laureatką jest **JOLANTA KOLANO** z Łodzi. Gratulujemy !

WYRÓŻNILIŚMY TAKŻE TEKSTY HANNY FILIPCZYK Z WARSZAWY O FILMIE „JESTEM" I MAGDALENY M. WICHROWSKIEJ Z GRUDZIĄDZA O FILMIE „WIERNY OGRODNIK", KTÓRE PRZEDSTAWIAMY NA STRONIE INTERNETOWEJ: **www.kino.onet.pl**

SKANDYNAWSKA PERSPEKTYWA

JAN OLSZEWSKI



Lubeka, miejsce magiczne. Co roku odbywa się tu festiwal kina skandynawskiego. Pokazywane są filmy najnowsze, ale także dawniejsze, archiwalne. Dają one wyobrażenie o tym, co się w tamtych kinematografiach dzieje, czasem – może to właśnie sprawa magii? – zaczynają reprezentować coś więcej. Nie odrębności lokalne, lecz kino w ogóle. Jego istotę, jego słabości i siłę, naiwności lub mądrość.

Ostatnim razem wszystko zaczęło się od jubileuszowej retrospektywy. W roku 2005 państwo norweskie świętowało setną rocznicę odzyskania niepodległości, więc festiwal przedstawił program specjalny: 14 filmów norweskich z lat 1907-1999. Pozycję nr 1 stanowił film uchodzący za najstarszą fabułę norweską, „Niebezpieczne życie rybaków" (Fiskerlivets farer). Tak nazywał się film fabularny z roku 1907, jednak wszystkie jego kopie zaginęły. Ale w roku 1954 postanowiono nakręcić wersję nową, ściśle według zachowanej dokumentacji. To, co zobaczyliśmy w Lubece, było oczywiście owym duplikatem.

Film trwa sześć minut. Jego treść: dwaj rybacy przybywają nad brzeg wielkiej wody, wsiadają do łodzi i odbijają w głąb obrazu. Na brzegu pozostaje stara kobieta. Łódź zatrzymuje się, młodszy rybak zarzuca wędkę, traci jednak równowagę, wypada za burtę i tonie. Starszy wciąga go do łodzi, wiosłuje ku brzegowi, tam jednak okazuje się, że młodzieniec nie żyje. Łzy matki kończą opowieść.

Ta prosta historia została sfilmowana w kilku ujęciach, nieruchomą kamerą, w planach średnich lub ogólnych. Postacie są konwencjonalne, rozpacz matki – teatralna. Za to mamy prawdziwy plener: zdaje się, że zauroczenie przyrodą stawało się już wówczas (w roku 1907) specjalnością kina skandynawskiego. Pojawiają się także typowe motywy: wątek melodramatyczny, a także konfliktu między człowiekiem a żywiołem.

Historycy kina mają zapewne rację, ten film jest rekonstrukcją prawie doskonałą. A jednak jednej rzeczy odtworzyć nie może: samego obrazu filmowego. Ten jest późniejszy o niemal pół wieku, co widać na pierwszy rzut oka. Zdjęcia filmowe z początków kina niemego mają w sobie coś, co można nazwać patyną albo śniedzią, a co jest zapewne skutkiem procesów chemicznych, w których wyniku zakłóceniu ulega naturalna harmonia walorów w obrazie czarno-białym. Tutaj owej patyny nie ma; jej brak natychmiast narzuca inną, bardziej współczesną perspektywę odbioru. Oczekujemy realizmu sytuacyjnego, stajemy się podejrzliwi, zadajemy pytania może nazbyt dociekliwe. Dotyczą one *clou* opowieści, czyli nieszczęśliwego wypadku: rybak wypada z łodzi i tonie. Fabuła sugeruje, iż rzecz dzieje się na pełnym morzu, bo lądu w kadrze nie widać. Ale czy to wystarczy jako dowód? Scena została sfilmowana w planie ogólnym, wszelako niezbyt dalekim, odległość między łodzią a obiektywem wynosi zapewne nie więcej niż kilkanaście, może dwadzieścia metrów. Gdzie zatem kamera została ustawiona? Możemy chyba przyjąć, że umieszczona została zwyczajnie na lądzie stałym. Wstrząsający wypadek śmiertelny został więc zainscenizowany zaledwie kilkanaście metrów od linii brzegowej. W takim miejscu woda jest raczej płytka, trudno w niej łowić ryby, jeszcze trudniej się utopić. Zatem pełna mistyfikacja! Sto lat temu była akceptowana bez oporów, dziś – może właśnie z racji współczesnej faktury obrazu filmowego – wydaje się rozwiązaniem nieuczciwym.

Takich mistyfikacji nie ma w późniejszych filmach programu retrospektywnego. A może są, tyle że trudniej je wytropić. Przykładem film „Strefa Oriona" (Orions Belte, reż. Ola Solum). Jest to film z roku 1985, a więc właściwie współczesny; znalazł się w zestawie ze względów specjalnych, jako widowisko sensacyjne, próbujące po raz pierwszy w Norwegii dorównać parametrom Hollywoodu. Bohaterami są trzej żeglarze norwescy, właściciele starego statku wielorybniczego. Przypadek sprawia, że płyną na Szpicbergen, gdzie odkrywają obecność sowieckich służb specjalnych. Ostrzelani – odpowiadają ogniem, po-



„SĘDZIA" REŻ. GERT FREDHOLM

tem alarmują władze norweskie i amerykańskie. Okazuje się jednak, że władze o wszystkim wiedzą, i tylko opinia publiczna jest niepoinformowana. Co gorsza, Norwegia, NATO i ZSRR wydają się być w równym stopniu zainteresowane, by rzecz się nie rozniosła.

Formuła narracyjna „Strefy Oriona" nie różni się zbytnio od dzisiejszej. Autentyczna jest podbiegunowa sceneria, autentyczny statek kluczący wśród wysepek, próbujący ukryć się przed pościgiem śmigłowców. Więc widowisko sensacyjne, ale także – jak się wkrótce okazuje – dramat polityczny, i to nietypowy, bo mówiący o sprawach niepopularnych. W tamtych latach filmy typu *political fiction* oskarżały zazwyczaj Rosję sowiecką, w „Strefie Oriona" oskarża się w równym stopniu Rosję i Amerykę. Pojawia się mianowicie sugestia, że dwa supermocarstwa, lubo oficjalnie skłócone, potajemnie ściśle ze sobą współpracują. W kontekście zachodnioeuropejskim taka hipoteza ma wymowę lekko antyamerykańską; bardzo możliwe, że Norwegowie pozwolili się zainspirować ideologią maja '68. Prawda to czy nie – faktem jest, że sensacyjna fabuła właśnie z tamtej hipotezy politycznej wyrasta, autorzy dążą więc do tego, by była czytelna i prawdopodobna, stąd jednoznaczna charakterystyka postaci. Przedstawiciele władz są perfidni, trzej żeglarze to beztroscy anarchiści-buntownicy. Ale końcowy efekt może budzić wątpliwości: lewicowi kontestatorzy działający w warunkach subarktycznych – czy to aby nie mistyfikacja? Tyle że tym razem podyktowana ideologią.

Oglądanie klasyki jest jak przeszkolenie filmoznawcze. Daje syntetyczną wiedzę o kinie. Można by ją było streścić następująco:

1. Film ma naturę materialną, pokazuje działania ludzi w przestrzeni. Zarówno przestrzeń, jak i ludzie muszą przypominać to, co widz zna z codziennego doświadczenia. Muszą być wyposażone w walor faktów czy zjawisk niewzruszonych, w których nie ma mistyfikacji. Fakty są uparte – jak powiedział Smollet. Uparte i niewzruszone.

2. Prezentacja *faktów niewzruszonych* odbywa się za pośrednictwem techniki filmowej. Nowe, doskonalsze techniki mogą spowodować, że to, co dawniej uchodziło za fakt niewzruszony, dziś demaskuje się jako mistyfikacja.

3. Każdy film dąży do tego, by ciąg *faktów niewzruszonych* zyskiwał pewne znaczenie i by docierało ono – w formie tzw. odautorskiego przesłania – do widza.

4. Przesłanie odautorskie dociera do widza dzięki technice filmowej, ale ona jest tylko przekaźnikiem. Znaczenie nie jest dziełem techniki, lecz świadomości tego, kto opowiada. Ale ponieważ świadomość opowiadającego jest zależna od ducha czasu, więc znaczenie bywa wypadkową tych dwu czynników pospołu. Wszelako każdy twórca jest bardzo zainteresowany tym, by jego przesłanie było w pełni czytelne. Może się więc zdarzyć, że *fakty niewzruszone* naginane będą do potrzeb owej czytelności.

5. Jaka jest w tym wszystkim rola krytyka? Po pierwsze – powinien pilnie baczyć, czy *fakty niewzruszone* nie zostały sfałszowane.

6. Po drugie: powinien starannie odczytywać znaczenie *faktów niewzruszonych* i zastanawiać się, w jakim stopniu to znaczenie jest odbiciem ducha czasu. Bo właśnie onże duch czasu jest w filmie tym elementem, z którego istnienia twórcy niekiedy nie zdają sobie sprawy.

Dysponując takimi wytycznymi, możemy przystąpić do analizy filmów najnowszych, konkursowych; zaczynając od najważniejszych, które zdobyły nagrody – od duńskiego „Zabójstwa" i fińskiej „Krainy mrozu". I od razu stwierdzamy, że te nowe różnią się od dawniejszych.

Lubeka 2005

W „Strefie Oriona" czy w wyświetlanej niegdyś w Polsce „Bitwie o ciężką wodę" (1948) prawda o ludziach i sytuacjach wyrażała się głównie przez działania fizyczne; w filmach nowych – głównie przez mówienie. Teraz walka polega na udzielaniu lub nieudzielaniu informacji. Tytuł „Zabójstwo" (Drabet) jest odpowiedni dla filmu Pera Fly, ponieważ ginie tu człowiek. Ale scena, która tę śmierć pokazuje, trwa dwie minuty, może trzy. Wszystkie pozostałe wypełnione są mówieniem – które najpierw do zabójstwa prowadzi, a później jest tego zabójstwa skutkiem.

Główny bohater umie mówić pięknie, jest bowiem nauczycielem. Carsten, człowiek w średnim wieku, żonaty, ojciec dorosłego syna, prowadzi w szkole średniej zajęcia z nauk polityczno-społecznych. Przekazuje swą wiedzę, ale także swój światopogląd: jest lewicowym radykałem. Jego mówienie jest nader skuteczne: dwudziestoletnia czarnowłosa Pil, chyba niegdysiejsza uczennica, zostaje jego kochanką, a także terrorystką. Ona i jej dwaj wspólnicy dokonują napadu na przedsiębiorstwo konsultingowe, pracujące dla przemysłu zbrojeniowego. Celem akcji jest sabotaż, zniszczenie bazy danych. Ten cel zostaje osiągnięty, jednakże w finale samochód spiskowców taranuje policjanta, który próbuje ich zatrzymać. Sprawcy zostają ujęci, ale dopiero następnego dnia, władze nie wiedzą, kto siedział za kierownicą. Wszelako Carsten wie, że kierowcą była Pil. Przekazuje więc dziewczynie wskazówkę: jeżeli się nie przyznasz, władze nie będą mogły oskarżyć o zabójstwo nikogo z was, zostaniecie skazani jedynie za zniszczenie cudzego mienia. Zaczynają się wielomiesięczne przesłuchania, Carsten także jest w nie uwikłany. Traci pracę, rozstaje się z żoną, zgadza się na rozwód. Jest nieocenionym pomocnikiem, po prostu wie, co trzeba zrobić i powiedzieć, zwłaszcza kiedy odporność psychiczna dziewczyny słabnie. Ich wzajemny stosunek prezentuje się jako wzorzec rewolucyjnej lojalności i heroizmu.

A potem okazuje się, że kalkulacje Carstena były słuszne. Trójka terrorystów zostaje skazana na osiem miesięcy więzienia i niemal natychmiast wychodzi na wolność. I wtedy idealny związek mistrza i uczennicy zaczyna się kruszyć. Pil chciałaby wrócić do życia sprzed aresztowania, zapomnieć o wszystkim, także o Carstenie. Odrzucony kochanek staje się agresywny. Zgłasza się do prokuratury, przyznaje, że znał tożsamość zabójcy – i żąda wznowienia procesu.

Fińska „Kraina mrozu" (Paha Maa, reż. Aku Louhimies) wydaje się filmem podobnym. W pierwszej scenie spotykamy – znowu! – nauczyciela. Mówi pięknie i mądrze, uczniowie są zauroczeni, wszelako redukcja etatów sprawia, że zostaje zwolniony. Po kilku miesiącach bezrobocia popada w alkoholizm, potrzebuje pieniędzy, sprzedaje więc sprzęt stereofoniczny syna. Syn Niko jest wściekły, opuszcza dom, przenosi się do kolegi, specjalisty od komputerów. Tam generuje na drukarce banknot o nominale 500 euro, kupuje nowy sprzęt. Jego fałszywy banknot zaczyna krążyć, wywołuje falę przestępstw, niektóre kończą się czyjąś śmiercią.

Film stanowi adaptację opowiadania Lwa Tołstoja „Fałszywy kupon". Autor pisał je przez kilka lat pod koniec XIX wieku i nigdy nie ukończył, mimo to wymowa tekstu jest oczywista. Ludzie są tacy jak zwykle u Tołstoja: dobrzy, ale jakby nie do końca. Wszyscy chcą być uczciwi, ale pod warunkiem, że uczciwość zostanie odwzajemniona. Gdy dzieje się inaczej, podejmują działania odwetowe, stosując zasadę odpowiedzialności zbiorowej. Jest to studium moralności małej wiary.

W filmie historia zostaje przeniesiona do współczesnej Finlandii. Zmienia się diagnozowanie świata. Nie ma tu moralności małej wiary, nie ma też żadnej innej. Film stanowi prawdziwą paradę indywidualnych egoizmów, przeważnie bardzo szpetnych. Jedynym czynnikiem stymulującym (zresztą mało skutecznym) jest prawo, czyli strach przed karą. Ale w tej galerii typów jest jeden wypadek szczególny: Tuomas, ów komputerowiec-haker, związany z lewicową organizacją studencką. Jest bliźniaczo podobny do dziewczyny z „Zabójstwa". Przygotowuje identyczny zamach sabotażowy. Wszystkie problemy, jakie się z tą operacją wiążą, rozwiązuje za pomocą symulacji komputerowej. I jest przekonany o jej niezawodności.


„WRÓG LUDU" REŻ. ERIK SKJOLDBJAERG

Obydwa filmy pokazują więc działalność polityczną, która opiera się na przemocy. Przeciwnicy nazywają to terroryzmem, zwolennicy – aktami cywilnego nieposłuszeństwa. Ci ostatni twierdzą stanowczo, że cywilne nieposłuszeństwo nie ma nic wspólnego z terroryzmem. Tak powiada Jürgen Habermas, niemiecki socjolog i ideolog lewicy. W jednej ze swych książek pisze: *Cywilne nieposłuszeństwo tym różni się od rewolucyjnej praktyki czy od rewolty, że jednoznacznie rezygnuje z przemocy. Naruszenie prawa mające charakter wyłącznie symboliczny (...) stanowi jedynie szczególnie natarczywy apel do rozsądku większości społeczeństwa.* Wszystko jasne. Ale ten sam Habermas powiada w innym miejscu, że granica między cywilnym nieposłuszeństwem a terroryzmem może czasem okazać się płynna. Dzieje się tak wtedy, gdy zaangażowanie polityczne (czytaj: oburzenie na niesprawiedliwość społeczną) staje się szczególnie silne.


„CI Z DALERNY" REŻ. MARIA BLOM



„POCAŁUNEK ZIMY" REŻ. SARA JOHNSEN

Dlaczego rozpoznanie zła społeczno-politycznego zamienia się w polityczną agitację? Dlatego, że kręcenie filmów to drogi interes.

Habermas dokonuje tu szczególnego zabiegu: pewne formy działalności politycznej usprawiedliwia samą polityką. A więc dobrowolne zamykanie się w kręgu myślenia stricte politycznego. Obydwa omawiane filmy czynią coś innego: konfrontują politykę z realiami codziennego życia, ściśle – ze zjawiskami, którymi zajmuje się psychologia czy fizjologia. Niewykluczone, że operacja przygotowana przez Pil intencjonalnie mieściła się w ramach postulowanych przez Habermasa. Spiskowcy mogli wszystko zaplanować w ten sposób, że włamią się do budynku, zniszczą co należy, a potem – jeżeli nie będzie innego wyjścia – oddadzą się w ręce policji. Ale okazało się to nierealne. Na jakimś etapie przygotowań motywacja polityczna staje się drugorzędna, liczy się skuteczność, postulat „dobrej roboty", wreszcie instynkt samozachowawczy. Mówiąc dosadnie: człowiek, który wie, że podczas akcji może się otrzeć o śmierć, sam staje się potencjalnym zabójcą. Taka jest prawda faktów niewzruszonych. Teoretycy mogą jej nie znać, ponieważ nie bywają w strefie ognia. Carsten, trochę jakby prowincjonalna odmiana Habermasa, dużo przeczytał i przemyślał, ale jego wiedza pochodząca z doświadczenia jest nikła. Nie zna nawet faktów niewzruszonych odnoszących się do jego własnej osoby. Wierzy, że działa wyłącznie z pobudek politycznych, ale ta wiara zostaje zakwestionowana w finale. Może chodziło raczej o władzę, o rząd dusz? A może o ów błysk podziwu w oczach młodych kobiet, które gotowe były go uznać za mistrza?

W „Krainie mrozu" sytuacja podobna. Rewolucjonista Tuomas wierzy, że mądrość zmagazynowana elektronicznie zapewni płynne przejście od rzeczywistości wirtualnej do tej, która istnieje realnie. Siła politycznych przekonań połączona z komputerową kalkulacją staje się oparciem jakoby niezawodnym, ale może w każdej chwili być zakwestionowana przez fakty niewzruszone. Albowiem wielkim przywilejem człowieka jest prawo do zachowań irracjonalnych.

Wydawałoby się, że filmy takie, jak „Zabójstwo" czy „Kraina mrozu" mają znaczenie marginalne. Wprawdzie ujawniają podejrzliwość wobec polityki, wprawdzie sugerują, że polityka brudzi, ale przecież nie kwestionują wartości samego gatunku kina polityczno-społecznego. To kino niekoniecznie wzywa do przemocy; ono raczej proponuje pewną perspektywę poznawczą. Tę mianowicie, że zło istniejące w naszym świecie miewa wymiar społeczny. Chodzi więc o to, by takie zło zostało rozpoznane, by zbadana została szansa oporu; by wreszcie pokazani zostali ludzie, którzy się takich zadań podejmują. Przeciwstawianie się złu było zawsze szlachetną misją sztuki. Dlaczego akurat w tym wypadku miałoby to budzić wątpliwości?

Otóż niestety, są specjalne powody. Tak się jakoś składa, że rozpoznanie zła społeczno-politycznego zazwyczaj zamienia się w polityczną agitację. Dlaczego tak się dzieje? Może dlatego, że kręcenie filmów to drogi interes i pomoc finansowa łączy się z potrzebą politycznych serwitutów. Może mamy tu do czynienia z grzechem pierworodnym kina? Tak czy owak, sceptycyzm wobec polityki na ekranie przyjmuje ostatnio różne postacie.

Obejrzeliśmy podczas festiwalu kilka filmów, które zdają się to potwierdzać. Przykład pierwszy: duński „Sędzia" (Dommaren, reż. Gerd Fredholm). Bohater tytułowy przewodniczy komisji rządowej, oceniającej wnioski imigrantów ubiegających się o prawo do azylu politycznego. Pewnego dnia rozpatrywana jest sprawa przybysza ze Wschodu, działacza politycznego i poety, który twierdzi, że w ojczyźnie grożą mu surowe kary. Jego podanie zostaje odrzucone. W odpowiedzi wnioskodawca oblewa się benzyną i podpala; później umiera w szpitalu. Powstaje skandal; zgodnie z tradycją gatunku, film winien dążyć do jednoznacznych konkluzji: potępić sędziego, komisję, duńską ksenofobię etc. Tak się jednak nie dzieje, autorzy dają swemu bohaterowi szansę obrony: decyzja sędziego była zgodna z prawem i szczegółowymi przepisami, a zatem każda inna byłaby błędna. Dyskusja przybiera na sile – i wtedy pojawia się sprawa rodzinna. Sędzia miał syna ze związku pozamałżeńskiego; rodzice się rozstali, sędzia nie widział swego potomka od kilkunastu lat. Teraz okazuje się, że chłopak przyczynił się do śmierci swej dziewczyny. Czy jest winien w sensie prawnym? Nie. Może zatem w sensie moralnym? Także nie, a jednak... Sędzia zaczyna patrzeć na samobójstwo imigranta z perspektywy tego, co przydarzyło się synowi. Okazuje się, że istnieją działania, które można usprawiedliwić, a które mimo to pozostawiają poczucie winy. Ale dzieje się to już poza sferą zjawisk czysto politycznych.

Przykład drugi: „Wróg ludu" (En folkefiende, reż. Erik Skjoldbjaerg), uwspółcześniona adaptacja sztuki Ibsena. Norwegia obchodzi w tym roku stulecie śmierci dramatopisarza i zapewne ta rocznica była przyczyną ekranizacji. Ale może istniały też inne? Przypomnijmy treść literackiego oryginału: jest koniec XIX wieku, miasto wśród fiordów przekształca się w uzdrowisko, budowane są wodociągi etc. Ekspertyza ujawnia, że woda spływająca z gór jest zanieczyszczona przez ścieki, głównie z garbarni położonych w górnym biegu rzek. Miejscowy lekarz, dr Stockmann, domaga się przebudowy instalacji, miejscowi notable są przeciwni. Zatem dramat o katastrofie ekologicznej? Niezupełnie, szybko okazuje się, że Ibsenowi chodzi o aspekt polityczny sprawy. Czy człowiek, który dokonał złowieszczego odkrycia, ma prawo wszystko ujawnić wbrew woli mieszkańców, a nawet wbrew interesom miasta? Ibsen jest przekonany, że tak; każe działać swojemu bohaterowi właśnie w tym duchu. Podczas spotkania z ludnością

dr Stockmann woła: *Zatrujecie w końcu cały kraj; doprowadzicie do tego, że cały kraj będzie zasługiwał na zagładę. I jeżeli do tego dojdzie, to powiadam wam z całym wewnętrznym przekonaniem: niech cały kraj przepadnie, niech cały naród zostanie wytępiony.*

Film oparty na takim tekście musi właściwie kontynuować tę samą ideologię. I rzeczywiście, początkowo na to się zanosi. Filmowy Stockmann stanowi wierną kopię swego literackiego pierwowzoru. Jako właściciel rozlewni wód mineralnych gotów jest doprowadzić do bankructwa firmy, byle tylko winni zostali ujawnieni, a cała sprawa załatwiona zgodnie z prawem. Na szczęście, są w jego otoczeniu ludzie, którzy próbują myśleć inaczej. Zanieczyszczenie wody jest wydarzeniem realnym. Zanim wezwiemy prokuratora – może należałoby ustalić przyczyny zatrucia? Więc Stockmann rozkręca aferę medialną, ale jego żona bierze do ręki łopatę i zaczyna rozkopywać pole, pod którym zapewne znajduje się studnia artezyjska. I w końcu ta druga metoda okazuje się skuteczniejsza.

Tyle. Można by jeszcze odwołać się do „Manderlay" Triera, filmu który ujawnia podobne tendencje. W sumie: kilka filmów różnych. Łączy je to, że wyrażają nieufność wobec polityki. Filmów, które powiadają, nieledwie parodiując Marksa: polityka próbuje jedynie zmienić świat, chodzi jednak o to, żeby go objaśnić, a tego polityka nie próbuje. Sądzi, że nie warto objaśniać, skoro wszystko jasne. Polityka jest dla siebie samej całkowicie wystarczającym wyjaśnieniem, a to światu powinno wystarczyć.


„ZABÓJSTWO"
REŻ. PER FLY

Jeżeli hasło *fakty są uparte* jest prawdziwe, przemiana kina może być motywowana przez samą jego naturę.

W tych filmach poznajemy kilkoro działaczy politycznych. Jest wśród nich tylko jedna osoba, która dla swej działalności znajduje uzasadnienie poza światem polityki. To oczywiście Grace z „Manderlay". Jest naiwna, ale ma dobre serce. Zdaje się, że kocha ludzi, a nie tylko ludzkość, czyli pojęcie abstrakcyjne. Działa pod wpływem miłości bliźniego. Ale Trier, jak to cynik, nie daje jej żadnych szans. Wszyscy inni bohaterowie-działacze żadnej pozapolitycznej motywacji nie potrzebują. Nigdzie ani śladu tęsknoty za dobrem, za prawdą. Moralność i polityka to zjawiska, między którymi nie ma punktów stycznych. W „Krainie mrozu" oglądamy świat bezetyczny. Oglądamy także rewolucjonistów. Czy może działają dlatego, że są poruszeni degrengoladą społeczeństwa? Nie, skądże. Ich działalność ma charakter samowystarczalny.

Przez dziesiątki lat kino pokazywało to wszystko z aprobatą. Teraz pojawia się ton nieufności. Dlaczego właśnie teraz? Siedem lat temu Trier chwalił swych tytułowych *idiotów*, teraz wyśmiewa tych, którzy im uwierzyli. Dwa lata temu Per Fly nakręcił film „Spadek", przedstawił tam ludzi tak, jak każe podręcznik ekonomii politycznej, teraz się od tego podręcznika odwraca. Skąd ta zmiana? Cóż, może zmienił się duch czasu. Ale krytyk nie byłby sobą, gdyby nie szukał przyczyn immanentnych. Jeżeli hasło *fakty są uparte* jest prawdziwe, przemiana kina może być motywowana przez samą jego naturę.

Czy ta przemiana miałaby polegać na tym, że polityka zniknie z ekranu? Nie. Po pierwsze: były w Lubece filmy, w których polityka ma postać – by tak rzec – przyjazną dla otoczenia. Gdzie jest tym, czym powinna być i do czego została powołana: sztuką rozwiązywania konfliktów publicznych, kunsztem kompromisów. W filmie norweskim „Pocałunek zimy" (Vinterkyss, reż. Sara Johnsen) spotykamy lekarkę, która rozstała się z mężem, wyjechała ze Szwecji do Norwegii, na daleką Północ. Leczy prostych ludzi, nawiązuje przyjaźnie. M.in. z młodym człowiekiem, który jeździ po drogach pługiem śnieżnym, ma zwichniętą dłoń, jest podejrzany o spowodowanie wypadku. Pani doktor mu pomaga, w końcu zostają kochankami. Inną przyjaźnią jest policjant. Victoria musi z nim współpracować w związku ze śmiercią chłopca, którego zwłoki znaleziono w śniegu, współpraca jest konieczna, bo to był syn przybyszów z Iranu, mieszkających w schronisku. Przyczyna śmierci jest niejasna, trzeba sekcji zwłok, na którą rodzice (muzułmanie) nie chcą się zgodzić. *Co się stało, to się nie odstanie, zabraniamy krajania naszego syna!* Trzeba im wytłumaczyć, że takie jest norweskie prawo. Skoro poprosili o pozwolenie na pobyt, to muszą się do tego prawa dostosować, co znowu jest dla nich niezrozumiałe. Więc spotkanie ludzi, którzy właściwie nigdy się nie porozumieją. Ale choć reprezentują odmienne tradycje, to przecież mogą przeżywać takie same tragedie, tyle że inaczej na nie reagują. Kobieta z Bliskiego Wschodu głośno krzyczy i płacze, lekarka z Północy nie okazuje żadnych emocji. A chodzi tu o cierpienie kobiet, które straciły swych pierworodnych synów i które wiedzą, że same się do ich śmierci przyczyniły. Ale poza różnicami w zachowaniu, poza rozmowami i kłótniami jest jeszcze coś, co w filmach stricte politycznych rzadko się pojawia: krajobraz dalekiej Północy. I śnieg. Który pada stale, zawsze jest miękki i wszystko tłumi, nawet chęć krzyku. Może właśnie śnieg jest tym, co oddziela krajowców i obcych?

Byłoby pięknie, gdyby polityka przetrwała właśnie w takiej, aluzyjnej postaci. Ale próżne nadzieje. Ona przetrwa także w swym wariancie bardziej hałaśliwym. Taką refleksję budzą dwa filmy. Pierwszy: szwedzki „Ci z Dalerny" (Masjävlar, reż. Maria Blom). Młoda kobieta ze Sztokholmu jedzie na prowincję, by odwiedzić ojca obchodzącego właśnie 70. urodziny. Wizyta uświadamia jej, jak bardzo różni się od rodziców, sióstr, dawnych kolegów szkolnych i sąsiadów. Odniosła sukces zawodowy, jest mądrzejsza, lepiej wykształcona, bywała w świecie – ale czy lepsza? Czy szczęśliwsza? Mia jest pełna wątpliwości, chciałaby uniknąć nieporozumień, wzajemnych pretensji, mimo to powrót do rodzinnych korzeni prowadzi do sporów, kulminuje katastrofą. A jednak mimo wahań, cierpień, mimo poczucia winy – Mia znajduje tu dla siebie źródła siły, odzyskuje wiarę w przyszłość. Jest w tym filmie przejmujący autentyzm, szczerość przypominająca dawnego Bergmana. Rzecz jest autobiograficzna w sposób, który chwyta za serce.

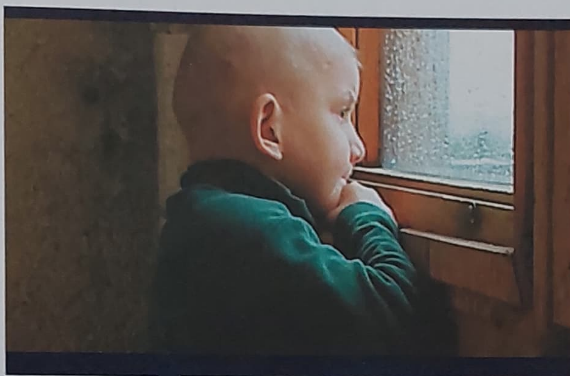
I zaraz film niby podobny, zresztą znany już polskiej publiczności, szwedzki „Jak w niebie". Reżyser Kay Pollak sam napisał scenariusz, co zapewne znaczy, że opowieść oparta jest na motywach autobiograficznych. Albo i więcej, jako że bohater filmu jest sławnym artystą. Więc może alter ego autora? Początek podobny: człowiek bywały w świecie przyjeżdża do rodzinnej wsi, w której dawno nie był. Tyle podobieństw, potem są już tylko różnice. Przybysz jest znakomitością artystyczną, na domiar tego człowiekiem bez wad i bez skazy, właściwie uosobieniem doskonałości. Wieś jest zbiorowiskiem ludzi bardzo różnych, raczej niesympatycznych, wad i skaz tu aż w nadmiarze. Więc przepaść między przybyszem a tubylcami ogromna, ale artysta-muzyk postanawia ją przekroczyć. Obejmuje kierownictwo miejscowego chóru, uczy śpiewu, ale uczy także wielu innych rzeczy: jak żyć, jak myśleć i postępować, jak odrzucić to, co nienowoczesne, prowincjonalne –jego zdanem – stęchłe. On wie, czego ludziom potrzeba, stara się ich zmienić w imię własnych przekonań i własnej pasji. Oto polityka w swej najbardziej wzniosłej, ale i gromkiej postaci. Pokazać podróż sentymentalną do miejsc rodzinnych, pokazać tamtejszych ludzi, przyjrzeć się im z uwagą, zrozumieniem, może i miłością – to byłoby za mało. Trzeba jeszcze, by z tego wszystkiego wynikało jakieś wyraziste przesłanie, jakiś *szczególnie natarczywy apel* do ludzkości. Kłopot w tym, że wyraziste przesłanie bywa czasem wrogiem prawdy. Gdy w finale wielki muzyk, niby w apoteozie, kona w filharmonicznej toalecie, zaś jego chór, już bez niego, intonuje na estradzie zwycięską pieśń – osiągamy szczyty mistyfikacji. W porównaniu z tą sceną śmierć rybaka w płytkiej wodzie, sto lat temu, jest tylko sympatycznym żartem.

JAN OLSZEWSKI

Amsterdam: IDFA '05

KRONIKARZE I ILUZJONIŚCI

IZABELA ŁOPUCH



„BEFORE FLYING BACK TO THE EARTH"
REŻ. ARUNAS MATELIS



„MY GRANDMOTHER'S HOUSE"
REŻ. ADÁN ALIAGA

Życie przypomina nudny, źle zrobiony film – mawiał Jean Luc Godard. I nie wypada się z mistrzem, choćby ironizującym, nie zgodzić.

Wszak filmowość życia jest znacznie mniej atrakcyjna niż fikcji, która z niego czerpie. Co jednak począć, jeśli mówimy o filmach, w których owa nuda jest tylko materiałem wyjściowym? I dlaczego dokument z małych sal kinowych i nocnych programów telewizyjnych coraz częściej przebija się do szerokiego odbiorcy? Polska dołącza powoli (bardzo powoli, niestety) do krajów, w których zaczyna się dokument i jego odbiorcę szanować. Należałoby mieć nadzieję, że zacznie się snobistyczna, ale zdrowa moda na *chodzenie na dokument*. W końcu mówi o tym naszym nudnym, niefilmowym, ale prawdziwym życiu!

To, że światowy dokument ma się dobrze, potwierdza osiemnasty Międzynarodowy Festiwal Filmu Dokumentalnego IDFA w Amsterdamie – niewątpliwie najważniejszy i największy na świecie. IDFA z umiłowaniem podkreśla swój status festiwalu kategorii A, prezentującego europejskie premiery, z tysięcy filmów selekcjonuje te, o których będzie się potem mówiło, które zabłysną na innych festiwalach – zdobędą nagrody, oczarują widzów. IDFA zatem, choć praktycznie zamyka kalendarzowy rok ważnych imprez związanych z dokumentem, jest też i początkiem następnego. Warto zatem powiedzieć kilka słów o tym, co zaprezentowane zostało w Amsterdamie.

ZWYCIĘZCY

IDFA niewątpliwie należy do Festiwali z jednej strony programowanych pod kątem jak największej różnorodności i zaprezentowania publiczności i branży, bo dla niej przede wszystkim jest to wydarzenie kluczowe, nie tylko najnowszych produkcji, ale także ich ogromnej odmienności; z drugiej – bardzo nachylonym w stronę dokumentu społecznego, dość tradycyjnego, skupionym głównie na tematyce filmów, nie do końca zaś na sposobie przekazywania treści, użyciu takich, a nie innych środków w celu dokonania zapisu rzeczywistości. Fakt ten może dziwić – wszak to, w jaki sposób rejestrujemy nasze tu i teraz, jest wyraźnym i ważnym elementem rozmowy o kondycji człowieka i jego miejsca w owym obrazie. Nie zapominajmy jednak, iż podstawową funkcją dokumentu było przez lata informować, pokazywać prawdę, poruszać, eksplorować i unaoczniać. Rzadko nowoczesna, porywająca forma, której osobiście jestem wielką zwolenniczką, idzie w parze z poruszającą, istotną, wymowną tematyką.

Tegorocznych laureatów łączy jedno – wyraźny ukłon w stronę dydaktyki, pokazywania smutnego, chorego świata, jakby twórcy nie chcieli dać widzom żadnej nadziei, nie wierzyli w szczęście i najmniejsze choćby radości.

Zacznijmy od najważniejszego z trofeów – nagrody im. Jorisa Ivensa, do której pretendowało 21 pełnometrażowych (powyżej 60 min) dokumentów. Laureatem został „My Grandmother's House" Adána Aliagi, statyczny, niezwykle czuły obraz *wiecznej*, niepoddającej się ani różnicy wieku, ani idącym za nią różnicom światopoglądowym, miłości babci i wnuczki żyjących w hiszpańskim Alicante. Prosty portret dwóch bohaterek ubarwiono wizualną maestrią i... to właściwie tyle. Dokument Aliagi ogląda się z dużą satysfakcją, być może niepotrzebnie zakradł się do filmu *palec boży*, jak nazwał, zadowolony zeń reżyser, nakaz zburzenia babcinego domostwa.

Amsterdam: IDFA '05





„SISTERS IN LAW" REŻ. FLORENCE AYISI, KIM LONGINOTTO

Żadna filmowa historia się nie obroni, jeśli widz nie poczuje, że oto dotyka prawdy, identyfikuje się z losami bohaterów.



„BEETHOVEN'S HAIR" REŻ. LARRY WEINSTEIN

Nagrodę Specjalną Jury otrzymał lepszy jednak od filmu Aliagi „Our Daily Bread" Austriaka Nikolausa Geyrhaltera, zadający podstawowe wydawałoby się, ale jakże często pomijane pytania, o konsekwencje naszego postępowania z naturą. Przez 90 minut widzimy najprzeróżniejsze miejsca w Europie, miejsca, w których produkuje się żywność trafiającą na nasze stoły. Jest to film szokujący, miejscami porażający, we fragmentach liryczny, w innych – wręcz niesmaczny. Bez słowa komentarza, bez narzucania widzowi opinii, co jest słuszne, etyczne, humanitarne, Geyrhalter stwarza świat paralelny, o którym, jak sam mówi, publiczność nie wie, bo nie chce wiedzieć. „Our Daily Bread" – nasz chleb powszedni, tytuł brzmi jakby film miał opowiadać o czymś więcej niż tylko o produkcji pożywienia. I tak rzeczywiście jest. Brak komentarza sprawia, że tylko od wrażliwości widza zależy zrozumienie, iż sam dał się wpuścić w machinę przemysłowej produkcji i zamknięte koło konsumpcji.

Nagrodę Silver Wolf dla najlepszego filmu krótkometrażowego (do 60 min) zdobył Litwin Arunas Matelis za wstrząsający „Before Flying Back to the Earth" – portret chorych na białaczkę małych pacjentów wileńskiego szpitala, w którym kilka miesięcy spędziła również córka reżysera. Cała historia, a właściwie wiele historii, choć tak do siebie podobnych, będących odrębnymi dramatami dzieci i ich bliskich, nie jest tylko smutną opowieścią o śmierci. Co więcej, zgodnie z tym, co mówi sam reżyser, ma przede wszystkim pokazywać życie.

Warto również wspomnieć o wyróżnieniu najważniejszym – przyznanej przez widzów nagrodzie, którą zdobył film „Sisters In Law" Florence Ayisi i Kim Longinotto, pokazywany na otwarcie Festiwalu. Znaczenie Longinotto jako dokumentalistki jest niezaprzeczalne, zaś zrealizowane w manierze *direct cinema* dzieło opowiada historię kobiet z Kumba w Kamerunie (z którego pochodzi Ayisi). Longinotto współczującym okiem kamery opowiada o losie dziewczyn i kobiet wykorzystanych przez męski świat; Ayisi mówi, że chciała, by ten film wpłynął na zmianę stereotypowego myślenia o Afryce jako miejscu, w którym prawa kobiet nie są respektowane, a one same potulnie zgadzają się na hegemonię skrzywionego patriarchatu.

Nie można także milczeniem zbyć filmów, które przynajmniej w moim subiektywnym odczuciu były prawdziwymi wydarzeniami IDF-y, tych, które okazały się do utraty tchu...

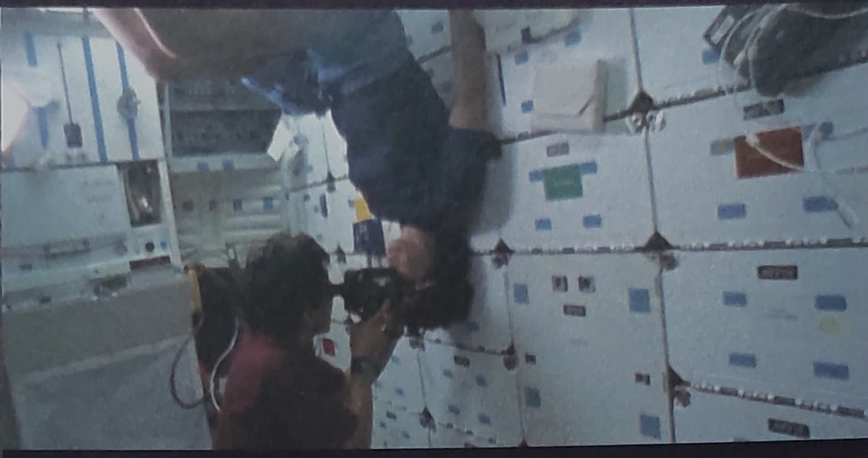
PRAWDZIWE

Rzeczywistość, cokolwiek by o niej powiedzieć, jakkolwiek by ją określić, podważyć po postmodernistycznemu prawdziwość, wątpić w świat, który dokument ma za zadanie rejestrować – jest fascynująca. Żadna filmowa historia się nie obroni, jeśli widz nie poczuje choć przez moment, że oto dotyka prawdy, identyfikuje się z losami bohaterów. Jest to prawdziwe doświadczanie kina.

Przede wszystkim wspomnieć należy o „The Anatomy of Evil Ove" Nyholma, filmie ukazującym zbrodnie ludobójstwa i powtarzającym podstawowe pytanie – co leży u podstaw eksterminacji, co popycha ludzi do tego, by zabijali innych. Nyholm daje odpowiedź, która niczego jednak nie tłumaczy – *musisz zginąć, abym ja mógł przeżyć.*

Zupełnie inny, ale najbardziej chyba porywający, okazał się film „Overcoming" Tómasa Gislasona, o rowerowym zespole CSC, należącym do zwycięzcy Tour de France z 1996 Bjarne Riisa. Dwugodzinna historia kilkunastu członków zespołu przeżywających swoje prywatne dramaty – od morderczego wysiłku podczas treningów do kolejnej odsłony wielkiego wyścigu, okazała się zaskakująco poruszająca. Ni-





„THE WILD BLUE YONDER"
REŻ. WERNER HERZOG



„PIERWSI NA KSIĘŻYCU"
REŻ. ALEKSIEJ FIEDORCZENKO

„OUR DAILY BREAD"
REŻ. NIKOLAUS GEYRHALLER

gdy nie sądziłam, że poderwę się z krzesła widząc upadek kolarza. Ale wraz ze mną poderwała się cała widownia. Gisalson nie pokazał bowiem kolarzy-maszyn, ale ludzi i mechanizm, który warunkuje zwycięstwo nie tylko w oparciu o fizyczność, ale przede wszystkim psychologię.

Nie sposób nie wspomnieć o słynnym już projekcie Michaela Apteda „49 Up", który zakłada rejestrację kolejnych fragmentów życia grupy wybranych 42 lata temu dzieci. Co 7 lat Apted odwiedza bohaterów z kamerą, przed którą opowiadają o swoim tu i teraz, co tworzy niezwykle wciągającą i refleksyjną kronikę ludzkiego istnienia. Pod skrzydłami Apteda powstał film Siergieja Miroszniczenki, korzystający z tego samego wzoru. Z jedną różnicą – zamiast zamożnej i bezpiecznej Wielkiej Brytanii oglądamy Rosję z epoki przemian, a bohaterowie mają za sobą dopiero trzy odsłony projektu. „21 Up: Born In the USSR" staje się, między innymi dzięki młodemu wiekowi bohaterów, nie tylko opowieścią o człowieku, ale także niezwykle zajmującą, socjologiczną wręcz historią o ustroju, obumarłym systemie i dzieciach, które zostały osierocone i nie dostały żadnej rodziny zastępczej.

Piękne „Dreaming by Numbers" Anny Bucchetti to z jednej strony opowieść o neapolitańskiej loterii (temat okazał się niezwykle popularny, na odbywających się równolegle targach filmowych Docs For Sale pojawiło się jeszcze kilka obrazów o włoskiej odmianie lotto), z drugiej – oniryczna historia graczy, ubarwiona opisem ich marzeń, które bardzo po ludzku, z wielką wiarą, próbują ułożyć w serię numerków, w ciąg liczb. W wiekowych księgach pracownice lotto szukają kolejnych cyfr oznaczających czarnego kota, różowe balony, strach i sny, a my, widzowie, unosząc się dzięki kamerze nad deszczowym Neapolem, próbujemy zrozumieć marzycieli i ich rzeczywistość.

Podobne poszukiwania prowadzi Doug Block w „51 Birch Street", odkrywając drugą twarz najbliższych – własnych rodziców. Po śmierci matki i w obliczu zadziwiającej decyzji ojca o przeprowadzce na drugi kraniec USA i rozpoczęciu nowego życia z sekretarką, którą poznał 40 lat wcześniej, reżyser uświadamia sobie, że życie jego rodziców było diametralnie inne niż dotychczas sądził. Nudni starsi państwo kryli wiele sekretów, a prowadzone przez 35 lat pamiętniki matki otworzyły mu drzwi do nowego wymiaru pozornie tylko zapoznanego świata.

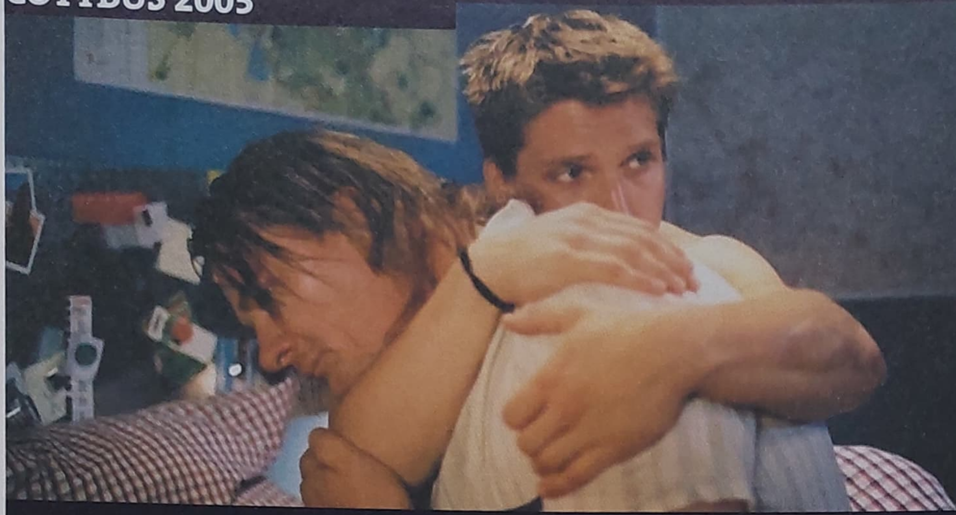
Należy też wymienić „Sex Slaves" Ester Bienstock, ukazujący mroczną rzeczywistość biznesu, jakim jest handel kobietami, a także nagrodzony już w Wenecji „Pierwsi na księżycu" Aleksieja Fiedorczenki – wielką fikcję dotyczącą lądowania Rosjan na księżycu, które, jakoby, odbyło się zanim postawił na nim swoją stopę Neil Armstrong. Dokument, wykorzystując naszą wiarę w prawdziwość pokazywanego świata, lubi manipulować widzem. Twórca bawi się z odbiorcą i trzeba przyznać, że gra ta może być sugestywna. Wielkim iluzjonistą IDF-y okazał się również sam Werner Herzog, którego dwa znane już skądinąd *dokumenty* zaprezentowane zostały w programie specjalnym. „Grizzly Man" i „The Wild Blue Yonder" – pierwszy o człowieku, który, dosłownie, poświęcił życie niedźwiedziom, drugi – o przybyszach z planety Blue Yonder, którzy wyruszyli na poszukiwania nowego miejsca zamieszkania i znaleźli się na Ziemi. Oba to majstersztyki, fantastyczna zabawa i przede wszystkim niezwykle wciągające historie, przepojone kpiną i szyderstwem z popkulturowej, telewizyjnej sieczki objawianej bezkrytycznym odbiorcom jako tajemnicza prawda, wiedza dostępna jedynie wybranym.

Na styku dokumentalnego zapisu i fabularnej formy znajduje się „Beethoven's Hair" Larry'ego Weinsteina, dramaturgicznie doskonały, wykorzystujący fragmenty filmów z lat 20. i 30. zapis losów Beethovenowskiego pukla, obciętego przez młodego chłopca dzień po śmierci mistrza. Pasjonująca historia z przeszłości, podróż przez Wiedeń, Kolonię, Danię i Stany Zjednoczone, przez epokę romantyzmu i okrutne czasy nazistowskiej dominacji, a równolegle trzymający w napięciu wątek współczesny – o badaniu genetycznym kilku włosów Beethovena, mającym na celu wyjaśnienie zagadki jego śmierci.

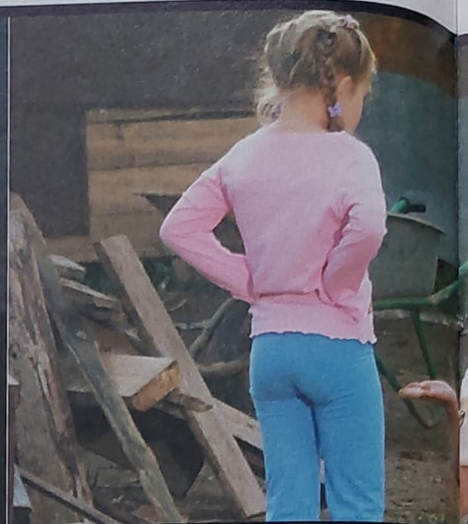
Na koniec kilka słów o filmach biograficznych – doskonałe „To Tulsa and Back with JJ Cale" Jörga Bundschuha o zapomnianym nieco, ale wciąż będącym w formie wielkim gwiazdorze country and western inspirującym choćby Erica Claptona; zrealizowany z typową dla Amerykanów swadą „The Outsider" Nicholasa Jareckiego o skandalizującym Jamesie Tobacku, autorze m.in. niezapomnianego „Fingers" z Harveyem Keitelem, a także „Screaming Masterpiece" Garandi Snillda o islandzkiej scenie muzycznej, którą na światowe listy przebojów wyniosła Björk, czy Slowblow – grupa reżysera Dagura Kári.

Amsterdamski Festiwal to nie tylko pokazy, ale również rozrastające się i ważne targi filmowe. Na tych targach nie było jednak Polski. Jedynym naszym reprezentantem w konkursie (Silver Wolf Award) był, doskonale zresztą przyjęty, „Jeden dzień w PRL" Macieja Drygasa. I jeszcze tylko dwa filmy na pokazach specjalnych: „80064" i „Powtórzenie" Artura Żmijewskiego. Wielkie brawa dla zajmującej się artystą Fundacji Galerii Foksal. Dlaczego jednak zabrakło promocji polskiego dokumentu? Okazuje się, że w tej filmowej beczce miodu dla nas jest też odrobina dziegciu.

IZABELA ŁOPUCH

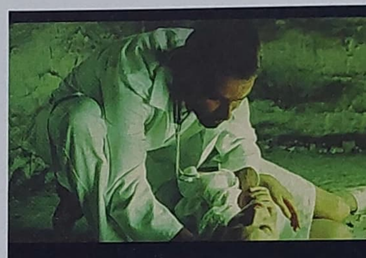


„KOMET Z HALLE"
REŻ. SUSANNE ZACHARIAS



„POTRZEBNA NIANIA"
REŻ. ŁARISSA SADIŁOWA

CZY WZIĄĆ ZE SOBĄ PARASOL?





„JOHANNA"
REŻ. KORNÉL MUNDRUCZÓ

JERZY PŁAŻEWSKI

Zapoczątkowany w chwili upadku komunizmu Festiwal Filmu Wschodnioeuropejskiego odbył się po raz piętnasty w łużyckim Cottbus, 25 km od zachodniej granicy Polski. Nazwa „Film Wschodnioeuropejski" obejmuje według dyrekcji festiwalu aż 27 kinematografii – od rosyjskiego kolosa po miniaturowe kino mołdawskie czy albańskie. Do konkursu głównego dopuszczono wprawdzie filmy jedynie siedmiu krajów, ale każde z pozostałych państw zaprezentowało się w programie towarzyszącym. Po raz pierwszy też przyznano łużycką statuetkę Lubiny, dla osobistości z naszego regionu, której twórczość zaważyła na losach światowego kina. Listę tych osobistości otworzył István Szabó.

Właśnie w dowcipnym przemówieniu po otrzymaniu Lubiny Szabó świetnie spointował trudności stojące dziś przed filmowcem z kraju postkomunistycznego. Oto kiedy państwa *realnego socjalizmu* płaciły za produkcję filmów, których znaczna część wyrażała zawoalowany protest przeciw brakowi swobody twórczej, wystarczało rzucić gdzieś w dialogu *nad krajem gromadzą się ciężkie chmury*, a domyślni widzowie tamtych lat już ze zrozumieniem klaskali. Dzisiejsi widzowie tego filmu zastanawiają się już tylko czy wzięli ze sobą parasol.

JOANNA SPALONA NA ŚMIETNISKU

Statuetka dla Szabó zbiegła się, może nie przypadkowo, z przeglądem nazwanym Fokus: prezentacji jednej z kinematografii. Dwa lata temu tematem było kino polskie, rok temu czeskie, teraz węgierskie. Niestety, to co nam w ramach tej sekcji pokazano – rozczarowuje. Podobnie jak oba węgierskie filmy konkursowe. Co świadczy o tym, że ambitne kino węgierskie nie przeżywa akurat okresu wzlotów. Godniejszą uwagi z dwóch pozycji była niewątpliwie „Johanna" Kornéla Mundruczó. Wypada ją nazwać operą, bo po sekwencji wstępnej – paradokumentalnej relacji o wypadku drogowym – lekarze pogotowia mówią o ofiarach jeszcze normalnym głosem, ale gdy ofiary przewiezione zostają do szpitala – tamtejsi lekarze już tylko śpiewają bohaterskim tenorem: *Przewieźć pacjentkę na salę osiem.* Pacjentką, a potem posługaczką szpitalną, jest tytułowa Johanna, narkomanka. Decyduje się pomagać pacjentom, oddając usługi seksualne. Kuracja okazuje się szalenie skuteczna, szeregi uzdrowionych wielbicieli gwałtownie rosną i dotąd problem świętej prostytucji funkcjonuje logicznie. Niestety, bohaterka odmawia usług lekarzowi naczelnemu. Jakim jednak cudem mszczący się lekarz przekonuje uzdrowionych wielbicieli, że Johannę trzeba zabić i że *na tej śmierci skorzystają wszyscy*? W jaki sposób? Trup Johanny zostaje wrzucony do plastikowego worka i spalony na wysypisku śmieci, ale nadal nie rozumiem deklaracji Mundruczó, że losy bohaterki są współczesnym odwzorowaniem poświęcenia... Joanny d'Arc! Jury dało „Johannie" nagrodę pocieszenia, *wyróżnienie honorowe*. Ja bym nie dał.

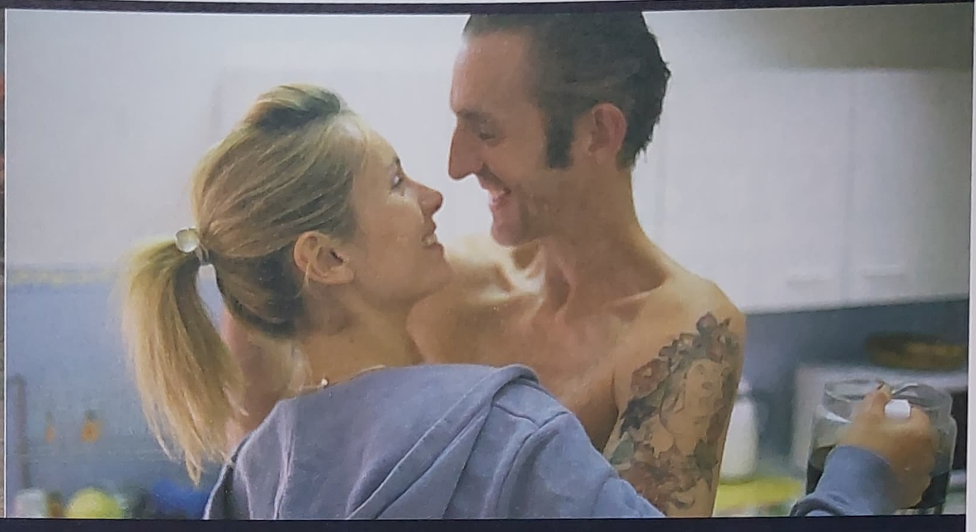
Węgrzy nie zachwycili, w przeciwieństwie do Rosjan. Rosyjski jest jedyny film festiwalu naprawdę do podziwiania – o oryginalnym, głębokim przesłaniu i kunsztownym warsztacie, „Pierwsi na Księżycu" (Pierwyje na Łunie) Aleksieja Fiedorczenki, opisany w „Kinie" przy okazji Warszawskiego Festiwalu. Autentycznie wybitny!

Także drugiemu filmowi rosyjskiemu nie zbywało na odwadze, choć zgoła odmiennego typu. „Potrzebna niania" (Triebujetsia niania) Łarissy Sadiłowej, scenarzystki i reżyserki, to film podejmujący drażliwy temat rozwarstwień społecznych po sowieckiej *urawniłowce*. Ale Sadiłowa nie waha się sprzeciwić populistom, utrzymującym ku uciesze gawiedzi, że gdzie zamożność, tam złodziejstwo i korupcja oraz wyzysk tych obywateli starego reżimu, co się nie załapali na nowy ustrój. Autorka świadomie stara się zbić nas z pantałyku. Nowobogacy nie są bez wad, a godząca się na nianię nauczycielka biologii zdaje się świetnie pasować do roli pozytywnego bohatera. Sadiłowa zadziwi nas jednak nieoczekiwanie rozsądną woltą i skłoni do przemyśleń. Chwała jej za to!

OD NAGRODY DO NAGRODY

Rosjanie zadowolić się musieli trzecią nagrodą (dla Fiedorczenki) natomiast Grand Prix Cottbus otrzymał Słoweniec Jan Cvitkovič za „Od pogrzebu do pogrzebu" (Ot groba do groba). Uprzednio nagrodzili film Cvitkoviča jurorzy Warszawskiego Festiwalu Filmowego. Chwalono go za sam już wybór profesji głównego bohatera, którym jest wzięty mówca pogrzebowy, rozważający nad mogiłami, czym jest nasz





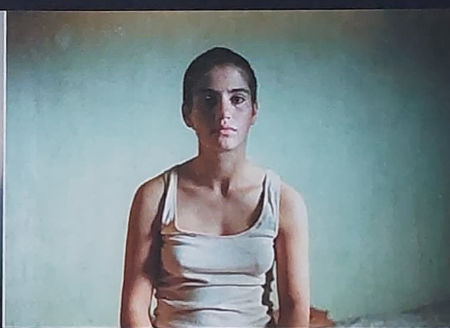
„LATO W BERLINIE"
REŻ. ANDREAS DRESEN



„PIERWSI NA KSIĘŻYCU"
REŻ. ALEKSIEJ FIEDORCZENKO



„UKRADZIONE OCZY"
REŻ. RADOSŁAW SPASOW



„RYNA"
REŻ. RUXANDRY ZENIDE

byt, sens naszych działań i funkcja ludzkiej pamięci. Ale nie wszyscy pamiętają, że sam zawód stanął już w centrum uwagi filmu Witolda Leszczyńskiego „Requiem" z pamiętną rolą Franciszka Pieczki. Cvitkovič organicznie potrafi godzić niegłupie rozważania żałobnie ubranego Pero z jego filisterskim bytowaniem w niewielkiej osadzie na głębokiej prowincji. Kontrast tych dwóch wcieleń bohatera jest źródłem przenikającego film dobrodusznego humoru, którego nie tłumi fabularna bliskość śmierci, nawet w ostatniej, zaskakującej scenie.

W przyszłym roku Fokus festiwalu ma zostać skierowany na państwa aspirujące do Unii Europejskiej – Rumunię i Bułgarię. W tym roku, po zaskakująco dojrzałej „Śmierci pana Lazarescu" Rumunia pokazała w Cottbus „Rynę" Ruxandry Zenide. Nudne równiny delty Dunaju stanowią tu tło dla losów tytułowej nastolatki, dawno odłączonej od matki. Ojciec, właściciel małej stacji benzynowej, zawiedziony brakiem syna, zmusza Rynę, by się zamieniała w chłopca w samochodowym warsztacie. Oklepany temat trudnego dojrzewania został przez Rumunkę rozwiązany tak błyskotliwie, że doczekał się drugiej nagrody jury, zwłaszcza za sprawą bardzo dziewczęcej Dorotei Petre.

Natomiast Bułgaria zaprezentowała film gorzej zrealizowany, nie pozbawiony luk i chropowatości, ale oparty na faktach. Fakty te w świadomości europejskiej zatarło powołanie w Polsce pierwszego rządu niekomunistycznego, a w ślad za tym krach komunizmu w kolejnych krajach regionu. Ale właśnie w roku 1989 Todor Żiwkow, czując kres swych rządów absolutnych, wszczął akcję brutalnej bułgaryzacji miejscowych Turków. Film Radosława Spasowa „Ukradzione oczy" (Odkradnati oczi) dodatkowo udramatyzował konflikt. Piękna Aiten, przemianowana na Annę, strzela do żołnierza, który w trakcie manifestacji przypadkiem przejechał jej córeczkę. W imię słusznej odrazy do narodowych szowinizmów niech będą Spasowowi wybaczone wszelkie nadużycia psychologiczne.

Z dwóch filmów czeskich surrealistyczna komedia Petra Zelenki „Opowieść o zwyczajnym szaleństwie" już wcześniej znalazła się na polskich ekranach. Warto będzie zwrócić uwagę również na „Szczęście" (Štěstí) Bohdana Slamy, które już otrzymało główne nagrody w San Sebastian i Montrealu. To melancholijny i smutny film o niepowodzeniu. Dobre chęci, na ogół w filmach wynagradzane, tutaj, jak często w życiu, okazują się niefortunne: nie tylko nie przynoszą zamierzonego celu, ale wręcz gmatwają życie bohaterom.

JAK UŚMIECHAĆ SIĘ SKUTECZNIEJ?

Szczególna jest w Cottbus sytuacja filmów niemieckich. Scalonego kina Bundesrepublik nie można nazwać ani wschodnim, ani postkomunistycznym. Regulamin nie dopuszcza ich do konkursu. Pojawiają się jednak w głównym programie pozakonkursowo. W tym roku zaczęto i skończono nimi festiwal, co pozwoliło zauważyć, jak bardzo utrzymuje się tam ciągle podział na filmy zachodnie i ex-NRD-owskie.

Oba filmy niemieckie zdradzały wiele fabularnych podobieństw, a przede wszystkim upodabniającą je do siebie, pochmurną atmosferę rozczarowania i zawodu. Dzieją się współcześnie na terenach wschodnioniemieckich. Nieszczęsnym bohaterem „Komet z Halle" (Hallesche Kometen) Susanne Zacharias jest dawny przodownik pracy, nie umiejący się odnaleźć po zjednoczeniu.

„Lato w Berlinie" (Sommer vorm Balkon) Andreasa Dresena z kolei opowiada o dwóch przyjaciółkach ze wschodnioberlińskiego Prenzlau – opiekunce społecznej i bezrobotnej dekoratorce. W ich życie wjeżdża ciężarówką szofer o dość problematycznym proletariackim wdzięku, który jednak zdoła pocieszyć tylko jedną z nich. Zabawne, że w obu filmach pojawia się niemal identyczna scena swoistych korepetycji, jak należy rozmawiać z potencjalnymi pracodawcami, a jak z klientami. Wątpię jednak, by dostosowanie się do nowego ustroju mogło polegać głównie na innym sposobie uśmiechania się i zmianie słownictwa na uprzejmiejsze.

Niewiele da się powiedzieć o udziale polskim w postaci „Trzeciego" Jana Hryniaka. Nie był zbyt fortunnie dobrany do charakteru festiwalu. Jak oba filmy niemieckie rozgrywa się współcześnie, ale w konwencji bardzo dalekiej od ich *małego realizmu*. Ta ezoteryczna bajka o cudotwórcy lepiącym rozklejające się małżeństwo nie w pełni została odebrana. Scena, gdy Marek Kondrat, pozujący na Boga-Ojca, chodzi po powierzchni jeziora, była zrozumiana przez każdego niemal widza Polaka, ale publiczność Cottbus jej nie rozszyfrowała. A jest to najlepsza scena filmu. ■

„Szynel"

NORSTEIN: MISTRZ MISTRZÓW

MAGDA LEBECKA

Od ćwierć wieku trwa niekończący się proces pracy nad Gogolowskim „Szynelem". Jurij Norstein osobiście prezentuje rozrastający się o ułamki minut fragment na festiwalach filmowych.



JURIJ NORSTEIN

Ostatnio na Festiwalu Krakowskim, gdzie został laureatem Nagrody Smoka Smoków, wyróżniony za całość dzieła jako kolejny mistrz klasycznej animacji – po Janie Lenicy, Janie Švankmajerze i braciach Quay. 64-letni współtwórca kilkudziesięciu krótkometrażówek przyznaje się do pełnego autorstwa zaledwie czterech z nich – „Lisa i zająca", „Żurawia i czapli", „Jeżyka we mgle" i „Bajki bajek", uznanej za najlepszą animację w plebiscycie zorganizowanym podczas olimpiady w Los Angeles w 1984 roku.

W technice wycinanki osiągnął niebywałą wirtuozerię i subtelność wyrazu, ale kojarzony jest przede wszystkim z metodą animowania na warstwach szkła, która inspirowała również reżyserów japońskich. Za metaforyczną a poręczną formułą – mistrz nastroju – kryje się inwencja techniczna: operowanie różnicami w ostrości obrazu, niepowtarzalny sposób oświetlania ekranu, płynny ruch postaci w głąb kadru, dzięki przesuwającym się szklanym taflom z utrwaloną na nich sylwetką bohatera.

Rezultaty tych zabiegów, często nieuchwytne w świadomej percepcji, niedostępne słowu – objawiają się w nie poddającym się opisowi rytmie, pulsowaniu światłocienia, konsystencji mgły, w której zbłądził mały jeżyk.

Norstein skutecznie przekonuje, że sztuka animacji może mieć pojemność i głębię dobrej literatury: jest zdolna przenosić najbardziej wysublimowane stany psychiczne, np. odtwarzać proustowski mechanizm pamięci, pobudzanej dźwiękiem czy aromatem; przywracać klimat nieistniejącego miejsca. Pozwala nawet – choćby na moment – w błysku iluminacji, jak w poetyckim skrócie, ogarnąć pełnię bytu.

Publiczność krakowska miała rzadką okazję doświadczyć tych wrażeń w trakcie pokazu najważniejszych filmów Norsteina. Zobaczyliśmy m.in. monumentalną, wysmakowaną plastycznie „Bitwę pod Kerżencami" (wspólna realizacja z Iwanem Iwanowem-Wano) do muzyki Rimskiego-Korsakowa, opowiedzianą formą ruskiej ikony oraz średniowiecznych fresków. A także pełne wdzięku adaptacje „zwierzęcych" ludowych bajek rosyjskich, zadziwiające prawdą psychologiczną. Wreszcie autobiograficzną „Bajkę bajek" – impresyjną opowieść rozgrywającą się w różnych planach czasowych, w której wspomnienia z wojennego dzieciństwa autora przeplatają się z fantastycznymi wizjami.

Ale najbardziej oczekiwana była projekcja fragmentów legendarnego pełnometrażowego „Szynela"; kontakt z arcydziełem w trakcie jego stawania się miał w sobie posmak wtajemniczenia.

Jest pewna cecha twórczości filmowej najintensywniej obecna w gatunku autorskiej animacji. Ponieważ mamy tu do czynienia z niczym nieskrępowaną kreacją, utwory te bywają najpełniejszą ekspresją osobowości autora; najwyraziściej odciska się w nich temperament, wewnętrzny rytm, postawa. Najtrudniej się za nimi schować – demaskują ukrytą, ciemną stronę twórcy albo też ujawniają jego wrażliwość, empatię.

Dotyczy to również adaptacji, jeśli pojmuje się ją tak jak Norstein – wróg ilustracyjnej dosłowności. Właśnie z wielkiego szacunku dla pierwowzoru filtruje go poprzez swoje doświadczenia emocjonalne. Dlatego w postaciach z własnych filmów pozostawia cień samego siebie. Przed laty, w rozmowie z Januszem Gazdą wyznał, że etapem dochodzenia do Gogola była trauma naznaczenia piętnem obcości, której zaznał jako żydowski chłopiec dorastający w Rosji lat 40. To skrzywdzone, odtrącone dziecko odkrywamy w Akakiju Akakijewiczu – bohaterze „Szynela".

Jurij Norstein, *zrośnięty* z własnym dziełem, jest też jego najlepszym egzegetą. Podczas konferencji prasowej i krótkiej rozmowy, którą z nim przeprowadziłam, powiedział między innymi:

SKĄD CZERPIE JAKO ARTYSTA?

– Nie sądzę, żebym różnił się od innych – z życia, z pamięci, ze sztuki. Ale nikt się nie domyśli, jak narodził się konkretny pomysł. Wybieram momenty, w których widzę dramat, nawet jeśli jest on niedostrzegalny przez samych autorów: malarzy, literatów, muzyków.

WAŻNI TWÓRCY

– Goya z ostatniego okresu, Rembrandt w swoich akwafortach, późne rzeźby Michała Anioła, Masaccio, van Gogh – nawet nie tyle jego malarstwo, ile sposób odczuwania. A także rosyjska ikona, Fiedotow – wielu nie wymieniłem. Istotne dla mnie są nie tylko ich dzieła, ale również biografie. Każdy artysta mógłby zazdrościć Michałowi Aniołowi – i talentu, i długości życia. Ale wystarczy przeczytać jego listy i sonety, aby zrozumieć, że cierpiał jak ostatni z mę-

>



„BITWA POD KERŻENCAMI"



„SZYNEL"



„BAJKA BAJEK"

TO NIE JEST

NAJNOWSZA KOMEDIA PETRA ZELENKI

W KINACH
OD 24.02.2006

czeski sen.

NIE WYSTĘPUJĄ TOM CRUISE, BRAD PITT, SHAH RUKH KHAN, NICOLE KIDMAN, LEONARDO DI CAPRIO, CAMERON DIAZ, GWYNETH PALTROW FILMU NIE WYPRODUKOWAŁ STEVEN SPIELBERG MUZYKI NIE SKOMPONOWAŁ JOHN WILLIAMS ZDJĘĆ NIE ZROBIŁ CHRISTOPHER DOYLE SCENARIUSZA NIE NAPISAŁ QUENTIN TARANTINO FILMU NIE WYREŻYSEROWAŁ PEDRO ALMODOVAR NIE ZAGLĄDAJCIE NA STRONĘ WWW.GUTEKFILM.PL

ARC Rynek i Opinia

GUTEK FILM

POLITYKA | gazeta WYBORCZA | Brief | gazeta studencka | gazeta.pl | FLUID | stopklatka.pl Internetowy Serwis Filmowy | MEDIA

„Szynel"



„JEŻYK WE MGLE"

czenników! Może z tego cierpienia wynikała jego siła; nigdy nie wracał myślą do tego, co stworzył wcześniej – to przestawało dla niego istnieć. Dla człowieka twórczego ważne jest to, co robi dziś, a nie – czego już dokonał.

PERSPEKTYWY SZTUKI ANIMACJI

– Zbyt wiele niepotrzebnej uwagi przykładamy do technicznych metod tworzenia animacji, a przecież nikt nie pyta, w jaki sposób muzyk zapisuje nuty! Animacja znów odnajdzie siłę i oryginalność, kiedy przestanie grać z widzem efektami technicznymi, a zacznie analizować zawartość obrazu. W swojej historii miała takie momenty.

Jej genealogii nie wyprowadzam od groteski i karykatury. Myślę, że jeśli twórcy zwrócą się do głębokich źródeł całej sztuki europejskiej, kiedy to odzwierciedli się w animacji – wówczas zapomnimy o technice...

O NAPIĘCIU MIĘDZY DYSCYPLINĄ A WOLNOŚCIĄ

– W samej animacji jest jakaś mistyka. Nie mogę odpowiedzieć na ile minut zaplanowana jest całość. Często po prostu nie wiem, co mam robić dalej – muszę dopiero tego dotknąć. Rzecz paradoksalna – znając całą akcję nie wiem, czym się zakończy. Decydują o tym szczegóły, o których nawet nie myślałem pisząc scenariusz. Choćby scena, gdy Akakij Akakijewicz przemierza ulice nocnego Petersburga. Kiedy dowiedziałem się, jak były zrobione i jak mogły wyglądać jego kalosze, uruchomiło to we mnie ciąg skojarzeń. Idzie, przeskakuje kałużę, a noga więźnie w szczelinie. Wyjmuje ją – bez kalosza, więc z powrotem włazi do wody, wychlapuje błoto i idąc dalej, głośno klapie, starając się go włożyć tak, jak robią to dzieci. Podążający za nim młodzieńcy przydeptują brzeg znoszonego, spadającego kalosza, by upadł. To gra, która powstaje w miarę trwania akcji. Obraz ewokuje moją fantazję; powoduje, że zaczyna się rozwijać w łańcuch mikrozdarzeń. Po to, by przez detal pokazać istotę egzystencji mojego bohatera. Określa go wszystko: rękawiczki, kapelusz, nie pasujący do żadnej innej głowy. Ale także jego mimika, wyraz oczu, jak kuli ramiona, jak układa rękę w trakcie przepisywania. Nie potrafię wyjaśnić, dlaczego świat rzeczywisty staje się materiałem dla filmu animowanego. Jednocześnie istnieje duże ryzyko, że realność może się utożsamić z fizyczną naturalnością samej animacji. A wtedy cechy zewnętrzne mogłyby przykryć coś istotniejszego. To strefa najbardziej niebezpieczna. Chociaż czasami zbieram te drobne, maleńkie strzępki rzeczywistości i staram się nadać im charakter hiperrealny, np. w drżeniu ręki Akakija podczas przelewania atramentu...

W moim umyśle zespoliły się dwie wizje: dziecka w łonie matki, powiązanego pępowiną, przez którą się odżywia, i kosmonauty lecącego nad ziemią, połączonego ze stacją kosmiczną. Nie potrafię wyznać, dlaczego tak mocno działa na mnie jakość tego wyobrażenia – jeszcze bezkształtnego, prawie nierealnego. Kiedy rozpoczynałem scenę z Akakijem Akakijewiczem, ten obraz cały czas tkwił we mnie. Chciałbym, aby na ekranie powstało poczucie, że jego postać jest jakby otoczona aurą, spowita kokonem. Kiedy z tej niewidocznej przestrzeni wychodzi do innego świata, ten od razu go niszczy. Miejsce, w którym żyje ta postać, to jedyny obszar, gdzie jest prawdziwie wolny. Pragnąłem pokazać wewnętrzną radość z tego, że on jest twórcą, a nie zwyczajnym skrybą, najbardziej pogardzanym w biurokratycznej hierarchii.

O CZYM JEST TEN FILM?

– Byłoby ciekawe zapytać samego Gogola, o czym napisał swoje opowiadanie. Zrozumienie tego, wbrew pozorom, jest bardzo trudne: za każdym razem daję sobie różne odpowiedzi. Oczywiście można powiedzieć, że o współprzeżywaniu, o unikalności i niepowtarzalności egzystencji ludzkiej, a także o całkowitej obojętności świata wobec jednostki. Czuję, w jakim kierunku powinienem iść. Moim zamysłem jest, by relacje między Akakijem Akakijewiczem a tym, co go otacza, wywoływały potrzebę harmonii. Dążenie do harmonii znajdujemy we wszystkich utworach Gogola. On wprost niewiarygodnie współczuje człowiekowi. ■

Filmy Świata – Ale Kino!



„SHARA" REŻ. NOAMI KAWASE

PODRÓŻ WEHIKUŁEM MAGICZNYM

JAN TOPOLSKI

Filmy świata, a więc filmy z różnych miejsc, kultur, tradycji. Jednocześnie jednak *filmy*, czyli wypowiedzi bardzo różnych kultur zawarte w jednym medium. Pytanie pierwsze: czym różni się język filmowy Kameruńczyka od Tajwańczyka? Kluczowym wszakże słowem jest *świat* – zawarta w nim dyskretna alternatywa wobec repertuaru, z jakim mamy do czynienia na co dzień. Słowo *świat* sugeruje więc, że nie obejrzymy obrazów z USA czy Europy, ale z Azji, Afryki, Ameryki Południowej. Pytanie drugie: czy wybór był reprezentatywny? Czego się dowiedzieliśmy o tych kinematografiach oraz ich twórcach? I najważniejszy może sens płynący z zestawienia słów *filmy świata*: podstawowa – choć nie formułowana wprost – wiara, że te *obrazy świata* będą oknem na świat, że zobaczymy jakąś prawdę o tych odległych miejscach. Wreszcie pytanie trzecie: czy faktycznie współczesne kino to wehikuł magiczny?

Mieliśmy okazję zobaczyć 16 filmów, z czego dwa z Ameryki Południowej, trzy z Afryki, cztery z Bliskiego a siedem z Dalekiego Wschodu, powstałe od roku 2000 do 2005. Program, który ułożyli Hanna Baka i Piotr Kobus, był więc różnorodny i ciekawy. Zresztą całą imprezę zorganizowaną przez fundację Mañana oraz kanał tv Ale Kino!, należy uznać za udaną w pełni. Nie tylko frekwencyjnie (miło było patrzeć na tłumy śmiejące się na filmie z Bhutanu), ale również ideowo. Obok autorskich, wyrafinowanych w symbolice i oryginalnych formalnie dzieł mistrzów – „Łuk" Kim Ki-duka (Korea, 2005), „Kapryśna chmura" Tsai Ming-lianga (Tajwan, 2005), „Poniedziałek" Sabu (Japonia, 2000) – pojawiły się filmy kinematografii raczkujących, często debiutujących autorów; obrazy proste, naiwne choć wzruszające –„ Milczenie lasu" Bassek Ba Kobhio (Kamerun, 2003), „Poganiacz bawołów" Mingh Nguyen-Vo (Wietnam 2004). To jedna z możliwych osi, na jakiej można porządkować filmy przeglądu. Jednak żadna klasyfikacja nie powinna przesłonić swoistości przedstawionych filmów ani – co jeszcze ważniejsze – spotkania z historiami, kulturami, krajobrazami, które czasem, w wyjątkowych chwilach, zamieniały się po prostu w spotkania międzyludzkie.

Najpełniej doświadczyłem tego w kameruńskim „Milczeniu lasu", z początku nieznośnie naiwnej apologii cywilizowania tubylców europejskimi ideałami. Ale kiedy bohater z pozytywistycznymi frazesami na ustach trafia do dżungli, by uświada-



„KAPRYŚNA CHMURA" REŻ. TSAI MING-LIANG



„PODRÓŻNICY I MAGOWIE" REŻ. KHYENTSE NORBU

miać Pigmejów, że są równi i wolni – zaczyna być ciekawie. Konfrontacja z pierwotnymi rytuałami, obyczajami, zasadami wypadnie niejednoznacznie, a dzięki udziałowi autochtonów film wydaje się szczery. Paradoksalnie uwiarygodnia go całkowicie sztuczne i grubo ciosane aktorstwo Eriqa Ebouaneya w roli głównej. Prawdziwie intymne relacje nawiązały się między widzami a bohaterami bhutańskich „Podróżników i magów" Khyentse Norbu. Współczesny wątek podróży z prowincji do stolicy, odbywanej przez buddyjskiego mnicha wraz ze zniechęconym urzędnikiem, jest przeplatany pozaczasową legendą o miłosnej przygodzie pewnego młodzieńca. Choć jej realistyczną ramą są przerwy w podróży, to niezwykły sposób filmowania (filtry!) sprawia, że kontrapunkt ten wypada oryginalnie i przekonująco. Oba obrazy reprezentują kino jeszcze naiwne i w jakimś sensie: czyste.

Problem możliwego współistnienia tradycji i współczesności przewijał się przez większość filmów. Najbardziej czytelną metaforę napiętej relacji między kulturami lokalnymi a kulturą globalną podał po mistrzowsku Kim Ki-duk w „Łuku". Optymistycznie spogląda w przeszłość reżyserka „Shary" Noami Kawase (Japonia, 2003). Rodzina, która nie może otrząsnąć się z poczucia straty po zaginionym przed laty synu, odnajduje spokój i swoje miejsce w świecie przez aktywny udział w dzielnicowym święcie. Fotografowana w urywanych, niedostrzegalnie zwolnionych jazdach kamery opowieść dzieje się w starej dzielnicy miasta Mara. Dawno nie słyszałem tak mocnego głosu za wspólnotą we wszelkim znaczeniu, przede wszystkim jednak w rodzinie. Sens symboliczny ma piękna scena, w której matka głównego bohatera rodzi kolejne dziecko, a wszyscy wokół razem z nią oddychają, jęczą i krzyczą w niesamowitej polifonii głosów, z której w końcu wybija się głośny krzyk nowonarodzonego. Wielka scena.

Jednym ze sposobów na zrozumienie współczesności bywa cofnięcie się do przeszłości. Dervis Zaim w filmie „Błoto" (Turcja, 2003) wraca do lat 70., kiedy po wielu przewrotach i konfliktach Cypr podzielony został na dwie części. Metafora nierozwiązanych, grząskich i niebezpiecznych tajemnic przeszłości stanowi tytułowe błoto, które staje się – o ironio! – także symbolem możliwych postaw wobec niejednoznacznej historii. Do lat 30. wracają z kolei Karim Ainouz w „Madame Sata" (Brazylia, 2002), niewątpliwie jednym najciekawszych filmów przeglądu. Portret bohatera slumsów, człowieka honoru, geja, śpiewaka-amatora, który wbrew *establishmentowi* i normom postanawia rozpocząć karierę jako *drag queen* – staje się zwierciadłem przemian obyczajowych i reakcji wobec odmienności. Narracja trąci nieco staroświecką manierą kina biograficznego, ale żywe zdjęcia (prześwietlenia, ziarnistość) oraz świetne aktorstwo (Lazaro Ramos, Flauvio Baraqui) sprawiają, iż film skrzy się tęczą barw i dźwięków. Innym kierunkiem poszukiwań stają się często, zwłaszcza w początkujących kinematografiach, lokalne mity i legendy. Oprócz wspomnianych „Podróżników i magów", także „Poganiacz bawołów" odwoływał się do zakorzenionej w miejscowych zwyczajach historii inicjacji chłopca, który ma przeprowadzić rodzinne zwierzęta na bezpieczne pastwiska. Przez ponadczasowy wymiar narracji, zdjęć, postaw, trudno wręcz uwierzyć, iż film rozgrywa się współcześnie. Do jednego z mitów swojej wspólnoty sięgnął Roger Gnoan M'Bala w Adanggamanie (Wybrzeże Kości Słoniowej 2000). Mamy tu równocześnie płaszczyznę obyczajową (miłość z wyboru i z przykazania), jak i historyczną (walka z niewolnictwem), ale choć akcja toczy się w XVIII wieku, pozostaje aktualna.

Niewątpliwie na wyrafinowanie formalne i stylistyczne wpływają stan i wiek danej kinematografii, budżet, jakość warsztatu, biografia reżysera i ekipy. Może więc dlatego jednym z najwymyślniejszych dzieł była „Kapryśna chmura" Ming-lianga. Połączenie naturalistycznego wątku spotkania dwojga ludzi i ich seksualnej konfrontacji z parodystyczną warstwą kaberetowo-musicalowych inscenizacji szlagierów z lat 50. zaskakuje i prowokuje – na żywo i długo po seansie – do różnych odczytań. Dość powiedzieć, że mamy do czynienia z analizą ludzkiej seksualności, miłości, empatii, podświadomości, z majstersztykiem formalnym (kadrowanie!) i narracyjnym (anegdoty i puenty bez słów, za to przy śmiechu całej publiczności). Na taką grę stylami i językami mógł sobie pozwolić tylko mistrz. W pobliżu mieści się postmodernistyczny fajerwerk „Poniedziałek Sabu" (Japonia 2000), w którym mniej jest może refleksji i zacięcia obserwacyjno-krytycznego – za to oniryczna atmosfera, płynne zmiany konwencji, wspaniały, wybujały niekiedy, wizualny styl. Natomiast tylko postmodernistycznym dowcipem próbuje się wykazać „Dzień bez Meksykanów" Segio Arau (Meksyk, 2004), wyprowadzony z prostego konceptu, że pewnego dnia Kalifornię spowija różowa mgła, a wszyscy przybysze z Południa znikają. Irytuje nie tyle nawet oczywista od początku teza (że wszyscy się potrzebujemy i kochamy) czy nieudolna interpretacja teorii simulakrów i mediów stwarzających świat, ale niekonsekwencja formalna i przedkładanie gagów nad dramaturgię.

Na koniec film, który nie mieści się w żadnym powyższym schemacie. Choć niewątpliwie opowiada o wciąż żywej tradycji, jest całkowicie symboliczny i wizyjny, z wyraźnym piętnem autorstwa. Twórcę „Kuzynów", Oussamę Mahummada, należałoby umieścić gdzieś obok Felliniego, Hasa i Paradżanowa. To wielki fresk o syryjskiej rodzinie, w której trzej kuzyni nie mogą wydorośleć, bo nie dostali imion, gdzie ciągle nie ma mężczyzn, bo wokół szaleje wojna, kobiety tulą dzieci i ugniatają mąkę, umiera nestor rodu, nikt nie chce przestrzegać Koranu, światło pada przez małe okna do ciemnych izb, drzwi ciągle tajemniczo się otwierają, pada deszcz i płynie wielkie błoto, fetyszem jest radio i telewizor, czas płynie dla każdego inaczej, lekcje religii odbywają się na ogromnym drzewie, wszyscy ciągle pytają *co?*, na co inni odpowiadają *co „co"?*, matka jest wariatką, ojciec żołnierzem, kobiety wyplatają tkaniny, znowu trzeba zarżnąć wołu, dziewczyna romansuje z chłopakiem, czas w ogóle nie płynie, zatrzymał się, bo trzej kuzyni nie dostali imion... Ta apoteoza ojczystej tradycji, operująca całkowicie niemal niezrozumiałymi dla nas symbolami, manierycznym dialogiem, poetyckimi obrazami, najlepiej może ze wszystkich Filmów Świata pokazała, jak żywa potrafi być lokalna kultura, i jak pełny wyraz znaleźć może w kinie. ■

O filmie „Parę osób, mały czas”

PO CO TEN SEKRETARIACIK?! PO CO TE TELEFONY?!

Z **ANDRZEJEM BARAŃSKIM**
ROZMAWIA PIOTR ŚMIAŁOWSKI



– Pański nowy film „Parę osób, mały czas” opowiada o przyjaźni dwojga poetów: Jadwigi Stańczakowej i Mirona Białoszewskiego, lecz mówi także o tym, w jaki sposób rzeczywistość przekształca się w sztukę.

– Bardzo mi zależało na połączeniu obu tych spojrzeń. Gdybym chciał nakręcić film jedynie o procesie tworzenia, byłby to najprawdopodobniej dokument. Jednak taka forma w przypadku opowieści o Stańczakowej i Białoszewskim byłaby zbyt mało pojemna. „Parę osób, mały czas” jest fabularnym filmem przede wszystkim o ludziach, w którym pokazany jest równocześnie fenomen twórczości, okoliczności, w których banalna rzeczywistość stawała się dziełem sztuki.

– Realizowanie podobnego filmu musi być dla reżysera fascynujące – tworzy opowieść o czyimś tworzeniu i doświadcza pewnie podobnych uczuć, jak jego bohaterowie.

– Wszystko, o czym mówi film, działo się przecież nie tak dawno, ale jednak to już *atlantyda*. Meble, przedmioty się zachowały – pani Krystyna Janda grała w okularach prawdziwej Jadwigi – ale trzeba było wrażliwie odtworzyć cały mikroklimat tamtych lat; tylko w tamtym klimacie mogła powstać poezja Białoszewskiego i Stańczakowej.

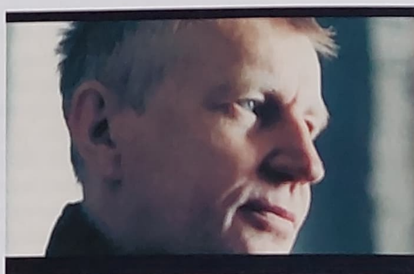
– Film czekał siedem lat na realizację. Projektowi nie pomagał z pewnością fakt, że książki Jadwigi Stańczakowej „Dziennik we dwoje", na której podstawie napisał pan scenariusz, nie ma w księgarniach i większości bibliotek.

– „Dziennik we dwoje” ukazał się w małym nakładzie i jest wielką rzadkością nawet w obiegu antykwarycznym. Swój egzemplarz dostałem od samej Jadwigi Stańczakowej. Planowałem kiedyś nakręcenie filmu na podstawie „Zawału” Białoszewskiego, jednak problemy z pozyskaniem praw autorskich cały czas oddalały realizację. Stańczakowa przysłała mi wtedy swój „Dziennik” z dedykacją, w której zachęcała mnie do dalszych prób adaptacji prozy Białoszewskiego. Wtedy też poznałem wiersze Jadwigi. „Zawału” ostatecznie nie zekranizowałem, ale zainteresowałem się „Dziennikiem we dwoje”.

– Co najbardziej zainteresowało pana w tej książce?

– Zwykle wystarczy jedna ciekawa postać, żeby powstał film. Tutaj miałem dwie, i to jakie! Przy czym wartością filmową nie była dla mnie wyłącznie ich oryginalność, tylko zwyczajne pozytywne wartości. W ich związku jest coś bardzo ludzkiego. Realizacja filmu jest zawsze dla mnie rodzajem promocji osoby albo stylu życia, bycia człowiekiem. Jest to dla mnie mocny argument, który tym razem pozwolił mi trwać przy tym projekcie przez siedem lat.

– Stańczakowa opisała w „Dzienniku" kilka lat swojej przyjaźni z Białoszewskim na przełomie lat 70. i 80. Łączyła ich bardzo bliska więź. Poetka darzyła go tak dużą sympatią, że nawet o jego wadach i humorach pisała „pozytywnym” językiem – tak, że czytelnik nie od razu uświadamia sobie, że autorka opowiada właśnie o którymś ze złych momentów ich relacji. Dopiero w pana filmie można dostrzec Białoszewskiego jako człowieka, który często nie doceniał faktu, że ma przyjaciółkę, gotową dla niego na wiele poświęceń.


ANDRZEJ BARAŃSKI

– Autorka opisała ten związek tak, jak chciała, żeby był widziany. Jednak gdy zdarzenia z jej książki materializują się w postaci osób i miejsc na ekranie, nabierają innego, bardziej złożonego koloru. Trzeba mimo to podkreślić, że Stańczakowa nie chciała zmieniać charakteru tej przyjaźni. Gdy inni próbowali jej wytłumaczyć, że Białoszewski ją wykorzystuje, zawsze broniła ich związku, mówiąc, że możliwość pomagania Białoszewskiemu jest dla niej największą przyjemnością. Pokonując swoją niepełnosprawność, prowadziła jego *biuro* gromadziła i spisywała wiersze, pilnowała kontaktów z wydawnictwami. Ta działalność była dla niej szansą *zbudzenia się*; znalazła bratnią duszę, dzięki której mogła się spełniać. I nie był to związek

Kiedy usiadłem do pisania scenariusza, pierwszy tytuł, jaki przyszedł mi do głowy, brzmiał „Bohema”.



KRYSTYNA JANDA, ANDRZEJ HUDZIAK

– W pierwszej chwili dziwne wydaje się również jego zamiłowanie do ciemności.

– Białoszewski mówi na początku filmu, że lubi pluchę na dworze. Niedobra pogoda jest zawsze życzliwa dla takich indywidualistów jak on. Wszyscy idą wtedy skuleni pod parasolem i nie zwracają uwagi na innych. Natomiast w piękny dzień, gdy ludzie w słońcu spacerują ulicą, takie osoby jak Białoszewski czują się jeszcze bardziej osobne. Nie lubił światła, kochał ciemność, noc. Wyciągał Jadwigę na wycieczki tramwajowe o drugiej w nocy.

– A z czego mogła wynikać jego niechęć do noszenia nowych ubrań?

– Z gustu do rzeczy *zdegradowanych*; bo to zjawisko można rozpatrywać również na poziomie sztuki. Są ludzie, którzy nie lubią książek nowych, prosto z księgarni, wolą podniszczone, zaczytane. Łatwiej im się w otoczeniu takich przedmiotów funkcjonuje. To samo było z kwiatami, bardziej cenił te *gorsze*, te z przydrożnego rowu, czy rosnące na wysypisku śmieci. Białoszewski żył wcześniej w biedzie. Gdy stał się sławny i miał pieniądze, nie umiał całkowicie zrezygnować z życia na dotychczasowym poziomie. Pozwalał sobie na zakup płyt, południowych owoców, ale nie przekraczał nigdy granicy, za którą jego życie stałoby się *dostatnie* – w mieszczańskim stylu. Taki miał po prostu charakter. Gdy myślałem o postaci Białoszewskiego, przypomniał mi się Einstein, który na pytanie, dlaczego nosi taką fryzurę, odpowiedział krótko: nie lubię chodzić do fryzjera. Dlaczego chodził w skórzanych kurtkach? Bo nie chciał nosić koszuli. A dlaczego nie nosił skarpetek? Bo były dodatkowym problemem. Podobnie było z Białoszewskim – miał swoją politykę życiową. W wielu wyborach i ocenach był tak skrajny.

– Gdy chodziło o ocenę twórczości Stańczakowej – również. Czasami na jej tekstach nie zostawiał suchej nitki. Czy był zazdrosny, że ona również potrafi dobrze pisać?

– Był trochę zazdrosny o oklaski. Nie lubił mieć w swoim kręgu innych piszących, a Stańczakowa nie dość, że chciała pisać, to na dodatek prosiła go o ocenę swoich tekstów. Białoszewski wziął na siebie tę mordęgę, ale swoje oceny, najczęściej krytyczne, wygłaszał z sarkazmem. Gdy podczas kilku wieczorów autorskich, na których byli we dwoje, Stańczakowa – poetka – stawała się postacią pierwszoplanową, Białoszewski zaczynał być dla niej szorstki, niemiły.

– To ciekawe, że człowiek, który był wielką pisarską sławą, czuł zagrożenie ze strony początkującej pisarki.

– Stańczakowa opisywała w swoich utworach ten sam fragment rzeczywistości, co Białoszewski, a on uważał, że ma do tego większe prawo. Złościła go taka *konkurencja*. Prosił Stańczakową, żeby nie używała tych samych nazwisk i nie opisywała tych samych miejsc, co on. W końcu przekonał ją, żeby opowiadała o świecie wyłącznie z perspektywy osoby niewidomej. I właśnie to inne spojrzenie sta-

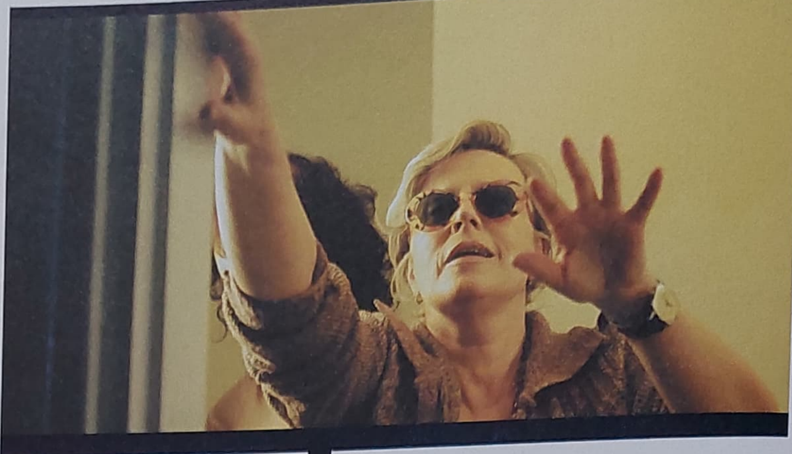
w rodzaju *coś za coś*. Oni się znakomicie czuli w swoim towarzystwie, bardzo mocno się przyciągali.

– Zadziwiający jest jednak fakt, że nie oczekiwała od niego wdzięczności, której Białoszewski nie umiał zresztą okazywać...

– Stańczakowa nie miała o to pretensji. Doskonale rozumiała, że demonstrowanie wdzięczności nie leży w jego naturze. Ich związek oparty był na głębokim zaufaniu. Różne niezręczne wypowiedzi czy zachowania Mirona składała na karb jego specyficznego sposobu bycia i wyrażania się. Chciała wierzyć, że Białoszewski ją ceni i może nawet darzy głębszym uczuciem. Często było jej jednak przykro, gdy przekonywała się, że poeta nie umiał nazwać relacji, która ich łączyła. Jest w filmie scena, gdy do jego mieszkania, w którym akurat była również Stańczakowa, przychodzi dozorca. Białoszewski zaprzecza, że kobieta jest jego żoną, ale nie wie, jak ma ją przedstawić. Stańczakowa mówi mu później, że nawet gdyby nazwał ją swoją przyjaciółką, nie zawarłby w tym *tytule* całej specyfiki ich związku. Bardziej od jego wdzięczności potrzebowała zatem potwierdzenia, że jest dla niego kimś ważnym.

– Ale Białoszewski mógł sobie do końca nie zdawać sprawy, jak ważna jest dla niego Stańczakowa. Pokazał pan w filmie kilka sytuacji, w których tych dwoje ludzi musiało sobie radzić bez siebie. Wydaje mi się, że Stańczakowej było wtedy ciężko i przykro, ale dawała sobie jednak radę. Białoszewski natomiast stawał się nerwowy i zagubiony, ale nie uświadamiał sobie chyba, że to skutek jej nieobecności.

– Kiedy działali osobno, obydwoje byli słabsi. Jadwiga doskonale to rozumiała. Z Mironem było różnie: raz domagał się pomocy, a czasem wręcz buntował się przeciwko nadmiernej dbałości o jego sprawy. Krzyczał: – *Po co mi ten sekretariacik?! Po co te telefony?!* – chociaż wiedział, że sam nie umiałby wszystkiego dopilnować. Miał takie humory. A co do mówienia sobie rzeczy przykrych, umówili się, że nie będą tego robić przy osobach trzecich. Nie zawsze im się to udawało. Dla wszystkich Miron miał twarz zabawową, chyba tylko Jadwiga znała tą drugą.


KRYSTYNA JANDA


ANDRZEJ HUDZIAK, KRYSTYNA JANDA, ELŻBIETA KĘPIŃSKA

ło się największą wartością jej utworów – przybliżała ludziom widzącym niedostępną dla nich rzeczywistość.

– Tę rzeczywistość, w której starała się pokonać wszystkie bariery, wiążące się z byciem niewidomą: pisała na maszynie, czytała, *oglądała* telewizję i zawsze przychodziła na wtorkowe spotkania autorskie w mieszkaniu Białoszewskiego, podczas których poeta czytał swoje wiersze.

– Te spotkania były dla niej bardzo ważne. Miała okazję wyjść z domu i znaleźć się w dużym gronie, często obcych ludzi. Lubiła takie wyzwania. Nie szukała łatwych sytuacji, dzięki którym mogłaby spokojnie przeżyć kolejne dni. Starała się funkcjonować jak widzący człowiek, co powodowało z kolei zdenerwowanie jej ojca, który z miłości do niej i w trosce o jej bezpieczeństwo nawet gdy była już pięćdziesięcioletnią kobietą chciał, by sama nie wychodziła z domu.

– Widziałem kilkanaście filmów, których bohaterami były osoby niewidome. Zazwyczaj pokazane były stereotypowo – jako ludzie, którzy nie mogą w pełni korzystać z życia. Pan wespół z Krystyną Jandą, która zagrała Jadwigę Stańczakową, pokazał niesłychaną intensywność przeżyć głównej bohaterki. Pamiętam równie wyrazistą postać niewidomego Michała z pańskiego wcześniejszego filmu „Dwa księżyce". Co pomaga panu zrozumieć doświadczenia tych ludzi?

– Ważna jest praktyka bycia niewidomym, ale jeszcze ważniejsza jest strona psychiczna. Stąd jest bliżej do uzyskania przekonującego wizerunku. Znalazłem się kiedyś w skomplikowanej sytuacji, kiedy zgasło światło i czynności, które przed chwilą były łatwe, stały się bardzo trudne, i obfitujące w bolesne zderzenia. Zdałem sobie wtedy sprawę, że doświadczam uczucia, z którym ludzie niewidomi muszą sobie radzić codziennie: oprócz oczywistego problemu przemieszczania się, pojawił się także strach, który nie był skutkiem zewnętrznego zagrożenia, ale myśli: *Czy sobie poradzę*? Niewidomy codziennie musi podejmować to wyzwanie, tę okropną grę z mrokiem. Trzeba ogromnej siły, żeby przezwyciężyć to uczucie. Poza tym trzeba zrozumieć, że niewidomi inaczej niż my muszą zapamiętywać swoje wrażenia. Nam wystarczy stwierdzenie, że jakiś przedmiot jest piękny lub brzydki, jasny lub ciemny. Dla nich to puste przymiotniki.

– Czy rozmawiał pan o swoich przemyśleniach z Krystyną Jandą?

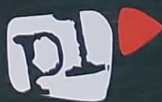
– Kiedy się ma do czynienia z taką aktorką, jak pani Krystyna, wystarczy wspólnie ustalić pryncypia. Reszta niech będzie formą otwartą. Aktor i reżyser powinni spotykać się na nie nazwanym do końca gruncie; inaczej spełnią tylko swoje oczekiwania, a w sztuce jest to o wiele za mało. Szczególnie kiedy chodzi o taką rolę. Pani Krystyna potrafi w każdym elemencie gry być naturalna i prawdziwa. Jeśli trzeba było rozstrzygnąć jakąś kwestię techniczną, na planie zjawiała się instruktorka ze związku niewidomych. W „Paru osobach, małym czasie", chcąc zbliżyć się do swojej postaci, pani Krystyna grała z zamkniętymi oczami i – co ważne – polegała przede wszystkim na swoim instynkcie. Mieliśmy oczywiście rozmowy z osobami, które dobrze znały Stańczakową i Białoszewskiego, ale pani Krystyna wiedziała, że nie może traktować tych relacji jako wiążących wskazówek, które powinna koniecznie wykorzystać. Życie dwojga głównych bohaterów zostało tak szczegółowo opisane, że mogłaby powstać wizja niemal kubistyczna, przedstawiająca ich związek z czterech punktów widzenia, bo tyle jest spisanych relacji. Jednak film stałby się wtedy dla większości widzów niezrozumiały. Miarą dla granej postaci musiała być sama Krystyna Janda. Jakiś wpływ na ostateczny kształt filmu miało siedmioletnie oczekiwanie na realizację – można było zupełnie podświadomie *przesiąknąć* rolą Jadwigi.

– Z kolei Andrzej Hudziak, który zagrał Białoszewskiego, pokazał pisarza, który postawiwszy ostatnią kropkę swojego utworu, nie ma ochoty prezentować go szerszej publiczności; lubił jedynie wtorkowe spotkania u niego w domu. Na oficjalnym wieczorze autorskim pokazanym w pana filmie Białoszewski jest wyraźnie zniecierpliwiony.

– Białoszewski chętnie czytał swoje utwory. A wieczory autorskie? Z tym różnie bywało, różne bywają spotkania z czytelnikami. Różny też obraz Mirona wynosili uczestnicy spotkań. Andrzej Hudziak poznał kiedyś Białoszewskiego w katowickim teatrze, w którym wystawiano jego utwory. Autor, którego dziełem interesuje się inny twórca, okazuje zazwyczaj wdzięczność. Pan Andrzej odniósł natomiast wrażenie, że Białoszewski z dużą rezerwą, wręcz obojętnie traktował osoby zaangażowane w jego twórczość.

– W swoich filmach ukazuje pan często życie ludzi w prowincjonalnych miasteczkach. W „Paru osobach, małym czasie", choć akcja filmu rozgrywa się w Warszawie, tylko pozornie odszedł pan od swojego zainteresowania prowincjonalnością.

– Można powiedzieć, że to była mała parafia z Mironem – szamanem na czele. Mimo że na spotkania przychodzili również ludzie obcy, panowała atmosfera wspólnoty. W tamtych czasach ludzie chętnie spotykali się w mieszkaniach, był to rodzaj kulturalnej *prywatnej inicjatywy*. Chyba była to odpowiedź na przymusowe masówki, wiece, akcje i zloty, na których trzeba było jednogłośnie skandować prorządowe hasła. Spotkania w mieszkaniach przenikał duch opozycji politycznej. Miron stronił od polityki. Po latach wielkiej biedy, w czasie, który przedstawia film, żyło mu się już całkiem dobrze i bał się zmian. Kiedy usiadłem do pisania scenariusza, pierwszy tytuł, jaki przyszedł mi do głowy, brzmiał „Bohema". Bohema bardzo różna od tych wcześniejszych, bardzo wyskokowych; ta była bohemą czasów *małej stabilizacji*. ■


pl

O aktorstwie Aleksandry Śląskiej

KRÓLEWSKI CHŁÓD

MAREK PALKA

Urodziła się przeszło osiemdziesiąt lat temu (4 listopada 1925) w Katowicach, zmarła w roku 1989 – stanowiącym cezurę nie tylko w historii politycznej Polski, ale również w historii polskiego filmu i teatru.



„MANSARDA" REŻ. KONRAD NAŁĘCKI: Z LESZKIEM HERDEGENEM

Od tamtego czasu zaszło wiele zmian w polskiej kinematografii i w życiu teatralnym, wiele też się zmieniło, jeśli chodzi o kondycję a zwłaszcza prestiż polskiego aktorstwa. Można więc powiedzieć, że wraz z Aleksandrą Śląską odeszła w przeszłość pewna epoka.

Była jedną z ostatnich uczennic Juliusza Osterwy w krakowskiej Szkole Dramatycznej, którą ukończyła w 1947 roku. Wzorem swoich wielkich mistrzów teatr uznawała za świątynię sztuki, a występy w filmie traktowała jako działalność drugorzędną. Tymczasem w historii polskiego kina zapisała się jako wybitna aktorka filmowa.

Jedną z cech wyróżniających Śląską spośród aktorek powojennego polskiego kina była jej niezwykła fotogeniczność. Nawet jeśli w życiu prywatnym nie rozpoznawano w niej wielkiej gwiazdy, na ekranie emanowała wewnętrznym światłem i potrafiła być fascynująca. Jak słusznie zauważał Władysław Cybulski, ów posiadany przez aktorkę *sekret wyrazistości fotogenicznej* nie wynikał wyłącznie z jej urody, lecz również z jakiejś nieuchwytnej *światłoczułej zjawiskowości*.

Najczęściej stosowanymi wobec urody aktorki określeniami były: królewska i nordycka. Krytyka często więc pisała o Śląskiej jako o aktorce chłodnej i wyniosłej, co wynikało również z powierzanych jej zadań – przede wszystkim teatralnych. *Nordyckość* Śląskiej była zwykle podkreślana przy opisie ról Niemek i ról z repertuaru skandynawskiego, w których aktorka odnosiła ogromne sukcesy. W tuż powojennym polskim kinie Śląska mogła też uchodzić za osobę o wyglądzie przedwojennej gwiazdy filmowej, stąd w okresie socrealizmu jej uroda traktowana być może jako znak określający typ granych przez nią postaci. O ile w debiutanckim „Ostatnim etapie" uroda Śląskiej nie była specjalnie eksponowana, to już w jej kolejnych filmach – „Domu na pustkowiu" Jana Rybkowskiego (1949) i „Młodości Chopina" Aleksandra Forda (1951) – staje się walorem. Konstancja Gładkowska z filmu Forda nie tyle działa, co się zjawia, i stąd niewielka liczba wypowiadanych przez nią kwestii. Śląska gra zatem bardzo *filmowo*: ze świadomością oszczędnego gestu wypowiada zaledwie parę zdań.

Tymczasem głos Śląskiej był równie (a może jeszcze bardziej) fascynujący, co jej twarz. Charakteryzował się całym bogactwem barw i tonów; był to głos wyrazisty, lekko nosowy, z biegiem czasu poszerzyła się jego dolna skala, doszła lekka chrypka. Aktorka potrafiła się nim posługiwać po mistrzowsku – w zależności od typu roli i sytuacji mógł więc być w jednej chwili klarownie czysty i jasny, by w następnej przejść w ton o niezwykłej wibracji. Śląska potrafiła oddać głosem całą paletę uczuć i emocji: być na przemian zimna i bezwzględna, ciepła i pełna słodkiego uroku, wściekła i demoniczna; znakomicie operowała też szeptem. To był głos o perfekcyjnej dykcji, choć jednocześnie nie narzucał wrażenia jakiejś sztuczności czy archaiczności. Wydaje się, że wypracowała swój własny sposób mówienia w filmie: z jednej strony naturalny i swobodny, z drugiej jednak aktorsko precyzyjny. Jej intonacja była bezbłędna, z pełną świadomością znaczenia każdego słowa.

Z kwestią niezwykłych możliwości głosowych wiąże się bardzo ważna część działalności aktorki, a mianowicie jej praca w dubbingu. Legendarny już jest jej dubbing w serialu telewizyjnym „Królowa Elżbieta" (1973, reż. dubbingu Zofia Dybowska-Aleksandrowicz), w którym aktorka stworzyła jedną ze swych najwybitniejszych kreacji. Warto dodać, że kiedy Glenda Jackson dowiedziała się, że to właśnie Śląska będzie dubbingować postać królowej Elżbiety, napisała do niej list, w którym wyraziła zachwyt, że artystka tej klasy podjęła się tego rodzaju aktorskiego zadania. Aleksandra Śląska przyjmowała wyłącznie takie propozycje dubbingu, które dawały gwarancję ciekawych kreacji głosowych.



„PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ"
REŻ. ALEKSANDER FORD:
Z MIECZYSŁAWEM STOOREM

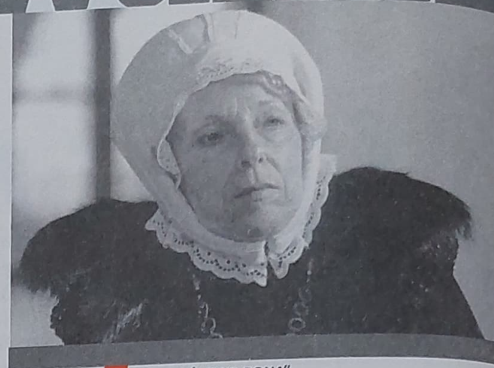
Jedną z cech wyróżniających Śląską spośród aktorek powojennego polskiego kina była jej niezwykła fotogeniczność.

Dubbingowała między innymi Ingrid Bergman, Marlenę Dietrich, Simone Signoret, Elizabeth Taylor, Tatianę Samojłową. Tą ostatnią w „Annie Kareninie" Aleksandra Zarchiego (1968), o czym w tych oto słowach pisał wówczas Zygmunt Kałużyński: *Co by nie powiedziało się o Samojłowej, która ma wdzięk, uczuciowość, naturalność, to jednak daleko jej było, w oryginale, do tej przejmującej plastyki psychologicznej, jaką dodała jej Śląska.* Podobno na konferencji prasowej *attache* Ambasady Radzieckiej proponował żartem, by sprzedać polską wersję w Moskwie... Śląska dubbingowała bardzo różne aktorki, o odmiennych temperamentach, urodzie, sposobach gry. Tym, co wydawało się je łączyć, była silna osobowość aktorska.

Udziałem w kilku filmach z końca lat 40. i początku 50. Śląska osiągnęła status gwiazdy filmowej, choć pojęcie gwiazdy w warunkach ówczesnej polskiej kinematografii w gruncie rzeczy nie funkcjonowało. Filmy, w jakich wówczas Śląska występowała, w mniejszym lub większym stopniu noszą piętno tamtych czasów. Tym najwybitniejszym nie można jednak odmówić wartości artystycznych; to przede wszystkim dzieła Jakubowskiej i Forda rozsławiały wówczas polską kinematografię w Europie i zdobywały międzynarodowe laury. Nagradzana była również Aleksandra Śląska. O randze jej ówczesnego filmowego aktorstwa świadczyć może epizod na festiwalu w Cannes, gdzie w 1954 roku Śląskiej przyznano wyróżnienie za rolę Hanki w „Piątce z ulicy Barskiej" Aleksandra Forda (Główną Nagrodę za najlepszą rolę kobiecą przyznano Marii Schell za rolę w filmie „Ostatni most"). „Życie Warszawy" w korespondencji z Cannes informowało, że publiczność i dziennikarze obecni na festiwalu często żądają od przedstawicieli Filmu Polskiego fotografii Śląskiej, nazywanej tutaj *uroczą polską blondynką*. Recenzent prestiżowego pisma „Variety" bardziej niż na urodzie (*raczej atrakcyjna blondynka*) skupiał się na jej grze uznając, że jej sceny z Tadeuszem Janczarem *należą do najbardziej interesujących w filmie*.

Aleksandra Śląska zawsze robiła znakomite wrażenie na konferencjach prasowych za granicą, w czym pomagała jej znajomość języków obcych. W latach 50. i 60. wyjeżdżała dość często z delegacjami polskich filmowców na rozliczne festiwale filmowe. Oprócz Cannes, gdzie reprezentowała polską kinematografię dwukrotnie (w latach 1954 i 1964), była między innymi na festiwalach w Moskwie, Mar del Plata, Helsinkach, Berlinie, Paryżu, San Sebastian. Zdaniem znakomitego reżysera teatralnego Macieja Prusa, który pracował z aktorką przy realizacji trzech spektakli, Śląska miałaby szansę stać się gwiazdą formatu światowego, gdyby grywała na Zachodzie. I – co ciekawe – uważa on, że Śląska więcej charyzmy (właściwej gwieździe) przejawiała raczej jako aktorka filmowa niż teatralna.

Śląska była jednak przede wszystkim wybitną aktorką teatralną. Chroniła swoje życie prywatne. *Nie chciała ujawniać niczego, co wykraczało poza sferę sztuki. Dlatego kojarzo-*


„KRÓLOWA BONA"
REŻ. JANUSZ MAJEWSKI

no ją z chłodem, wyniosłością, dystansem – wspominał mąż aktorki Janusz Warmiński. O wiele bardziej istotne dla Śląskiej było doskonalenie sztuki aktorskiej, nowe doświadczenia i wyzwania aktorskie. W tych sprawach nie wahała się podejmować decyzji, które dla gwiazdy w tradycyjnym rozumieniu mogły okazać się niekorzystne. Dotyczyło to przede wszystkim przyjmowania, ale i sposobu realizacji ról negatywnych, w tym zwłaszcza filmowych, teatralnych i telewizyjnych ról Niemek.

Już na początku swej kariery, począwszy od pierwszej filmowej roli w „Ostatnim etapie", bez obaw grała postaci, które mogły obrócić się przeciwko niej. Zagranie roli SS-manki w Oświęcimiu było aktem odwagi – ten mundur budził wówczas silne uczucia negatywne. Postać Oberaufseherin była przecież uosobieniem idei faszyzmu. Jednak subtelna uroda aktorki sprawiła, że stereotyp faszystowskiej strażniczki został złamany. Rola ta miała również przełomowe znaczenie dla aktorskiego *emploi* Śląskiej. Nie tylko filmowego – nawet w większej mierze teatralnego. Śląska zaangażowana została przez Wandę Jakubowską jeszcze jako studentka Szkoły Dramatycznej. Jednak miała już na swoim koncie znaczące role teatralne, a grała wówczas najczęściej naiwne młode panienki z repertuaru romantycznego i klasycznego. Dlatego też – jak wspominała aktorka – przeobrażenie się w bezwzględną Niemkę, działającą w obozie koncentracyjnym, było dla niej doświadczeniem niezwykłym: *Rola ta pozwoliła mi zdać sobie sprawę z tych możliwości w moim aktorstwie, których sama w sobie nawet bym nie podejrzewała, mianowicie, że mogę grać kobiety zimne, twarde, o jakiejś sporej sile wewnętrznej. Były to dla mnie odkrycia nieoczekiwane i nawet niezupełnie przyjemne.*

Po raz drugi w filmie Aleksandra Śląska założyła mundur kobiety-kata w „Pasażerce" Andrzeja Munka. Scenariusz dawał interesujący materiał do stworzenia kreacji, co aktorka znakomicie wykorzystała, ale zapisaną w scenariuszu rolę Lizy jeszcze pogłębiła dzięki zastosowanym środkom wyrazu. Obdarzyła postać zbrodniarki nieco cieplejszymi i delikatniejszymi rysami, a także pewną elegancją. W ujęciu Śląskiej Liza to postać niejednoznaczna, wewnętrznie skomplikowana. Jest w niej okrucieństwo kata, ale i tajemnicza sympatia do więźniarki Marty. Jest wreszcie osobisty dramat kobiety nie mogącej uporać się ze swoją przeszłością.

Śląska zaprezentowała w filmie Munka niezwykłą oszczędność gestu i mimiki, doprowadzając je do perfekcji. Znakomicie wykorzystuje w tej roli walory głosu, chociaż (w przeciwieństwie do pozostałych aktorów) przez większą część filmu nie prowadzi żadnych dialogów. Prowadzi narrację z offu lecz jej obecność na ekranie wygrywana jest twarzą, gestem i ruchem. Anna Ciepielewska, która zagrała w „Pasażerce" rolę więźniarki Marty wspomina, że Śląska przygotowana była do każdej sceny i każdego ujęcia perfekcyjnie. *Niestety, grała realistycznie* – mówi aktorka – *bo kiedy jako Liza waliła mnie w twarz (a 15 razy powtarzano ujęcie), to tak, że cała twarz mi spuchła. Ola była jednak wspaniała w pracy na planie, w spięciu artystycznym.* Film miał znakomite recenzje. Ich autorzy często podkreślali świetne, powściągliwe i pozbawione przerysowań aktorstwo zarówno Ciepielewskiej, jak i Śląskiej. Aktorka zbierała należne jej słowa uznania od recenzentów „Films and Filming", „Variety", „Cahiers du Cinéma".

Od premiery „Pasażerki" w 1963 roku Śląska coraz rzadziej pojawiała się przed kamerami i były to przerwy wieloletnie. Otrzymywała wprawdzie propozycje, ale dla tej niezwykle wymagającej aktorki oferowane role nie były satysfakcjonujące pod względem artystycznym. Doświadczenie współpracy z Munkiem aktorka uznawała za jedno z najwspanialszych w swojej filmowej karierze i *mocnych* do tego stopnia, że bladły przy nim inne. Poza tym brak zarysowanych w scenariuszu dobrych postaci kobiecych był (i wciąż jest) problemem polskiego kina. Dla naszych aktorek właściwie nie pisano scenariuszy, inaczej niż na Zachodzie, a kobiety wchodzące w wiek średni niezwykle rzadko angażowane są do ról głównych. Aleksandra Śląska, aktorka o nieprzeciętnej osobowości, należała do tych gwiazd, dla których – jak się wydaje – scenariusze należało pisać specjalnie. Zdarzyło się tak w przypadku „Królowej Bony" Janusza Majewskiego (1980): oto specjalnie dla Śląskiej i *pod Śląską* pisarka Halina Auderska (wraz z reżyserem Januszem Majewskim) opracowała scenariusz dwunastoodcinkowego serialu telewizyjnego. Oglądamy Śląską z ostatniej dekady jej działalności twórczej: rola Bony (powtórzona w kinowym „Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny", 1983) była jej ostatnim filmowym przedsięwzięciem. Serial Majewskiego to właściwie dwanaście osobnych filmów telewizyjnych. Stąd kameralny charakter opowieści operującej głównie dialogiem, z Boną jako postacią centralną. Zdarzenia, ukazywane z jej punktu widzenia, ujawniają siłę osobowości Śląskiej i jej kunszt aktorski.

Aleksandra Śląska przyjmowała wyłącznie takie propozycje dubbingu, które dawały gwarancję ciekawych kreacji głosowych.

Postać zagrana przez Śląską dojrzewa na naszych oczach, zmienia się – nie tylko fizycznie – w czym pomagała charakteryzacja: aktorka nie bała się postarzać i deformować swej sylwetki. Wstrząsające są sceny ostatnich godzin życia królowej Bony i jej śmierć. Janusz Majewski, jak sam kilkakrotnie zaznaczał, zainteresował się scenariuszem Auderskiej właściwie dla tej jednej sceny: śmierci Bony. Słusznie też zakładał, że ostatni odcinek serialu da Śląskiej największe możliwości ukazania talentu. Ciekawych scen było oczywiście więcej. Zauważalne jest w tej roli Śląskiej także wyraźne piętno teatralne – w rozgrywaniu niektórych scen, w nadzwyczaj wyrazistej dykcji i dobitności wypowiadanych kwestii, ale w serialu zrealizowanym w tej konwencji teatralność, miejscami ceremonialność, nie razi. Tym bardziej, że teatralny patos koresponduje z patosem przynależnym królewskiemu dworowi, w jakimś sensie wpisuje się w epokę historyczną, którą przedstawia.

Z faktu, że najciekawszymi rolami pierwszoplanowymi, jakie dane było aktorce zagrać, okazały się Liza w „Pasażerce" i właśnie królowa Bona, wyrastało częściowo przekonanie, że Śląska najlepiej sprawdza się w rolach Niemek i w rolach królowych i arystokratek (także królowa w „Bolesławie Śmiałym" Witolda Lesiewicza (1971), hrabina Potocka w serialu telewizyjnym Wojciecha Solarza „Wielka miłość Balzaka" (1973). Sukcesy teatralne aktorki w kreacjach Niemek oraz *kobiet dobrze urodzonych* zdawały się pogląd ten podtrzymywać. W teatrze w pewnym okresie swej kariery uchodziła Śląska również za specjalistkę od ról kobiet nadwrażliwych. Na przykład rola Blanche w „Tramwaju zwanym pożądaniem" Tennessee Williamsa (Teatr Ateneum, 1958) należała do jej największych osiągnięć scenicznych. Propozycji zagrania tak skomplikowanej psychologicznie i bogatej wewnętrznie postaci – właśnie na miarę Blanche – w filmie aktorka jednak nie otrzymała. Przegląd filmografii Śląskiej pozwala jednak mówić o dużej różnorodności zagranych przez aktorkę ról. Były więc wspomniane wyżej Niemki. Ale już po „Ostatnim etapie" Śląska zagrała w 1949 roku rolę zupełnie przeciwstawną charakterologicznie – liryczną, kobiecą Basię w „Domu na pustkowiu" Jana Rybkowskiego i odniosła tą subtelną, oszczędną w środkach wyrazu kreacją niebywały sukces. Po roli współczesnej dziewczyny zagrała dystyngowaną i ciepłą Konstancję Gładkowską w „Młodości Chopi-



„AUTOBUS ODJEŻDŻA 6.20" REŻ. JAN RYBKOWSKI: Z ZYGMUNTEM KĘSTOWICZEM



„OSTATNI ETAP" REŻ. WANDA JAKUBOWSKA Z KAZIMIERZEM PAWŁOWSKIM

na" Forda. Ten sam reżyser zaangażował Śląską do współczesnej roli Hanki w „Piątce z ulicy Barskiej" i – co warto wspomnieć – w porównaniu z pierwowzorem literackim postać Hanki została przez scenarzystów specjalnie dla Śląskiej rozbudowana. Jest też w filmowym dorobku Śląskiej przekonująco zagrana postać fryzjerki i wielkoprzemysłowej robotnicy w produkcyjniaku „Autobus odjeżdża 6.20" Rybkowskiego (1953). Zaprezentowany przez nią nowoczesny styl gry i ciekawie pokazana wewnętrzna przemiana bohaterki niewiele mają wspólnego ze schematyzmem i rodzajowością aktorstwa socrealistycznego. Do mniej efektownych ról zaliczyć można Hankę z „Pętli" Wojciecha J. Hasa. Rola młodej kobiety, udręczonej związkiem z alkoholikiem, była w gruncie rzeczy drugoplanowa i podbudowywała jedynie główną postać graną przez Gustawa Holoubka. Nieefektowne życie wiodła również nauczycielka Teresa – bohaterka współczesnego dramatu „Spotkanie w *Bajce*" Rybkowskiego (1962). Był to kameralny dramat psychologiczny, w którym Śląska najpiękniej chyba w całej swojej karierze była fotografowana. W filmie Rybkowskiego ze zdjęciami Mieczysława Jahody wprost lśniła jej klasyczna uroda. Oglądane z perspektywy lat postaci współczesnych kobiet stworzone przez Śląską ujmują prawdą i naturalnością. Są też swoistym dokumentem epoki. Przykładem film „Ich dzień powszedni" Aleksandra Ścibor-Rylskiego (1963). Aleksander Jackiewicz pisał w swoich „Zapiskach krytycznych" o pokazanej w tym filmie nasyconej realiami codzienności: *Wszystko gęste od obserwacji obyczajowej, rozciągającej się również na sposób życia i sposób bycia ludzi: na ich ubiór, gest, mimikę, na to jak i co mówią.* Dodać jeszcze można, że po tej roli aktorka otrzymała mnóstwo listów od kobiet, które w stworzonej przez nią postaci odnajdywały siebie.

Śląska, zaliczana do czołówki polskich aktorów filmowych powojennego dwudziestolecia, od połowy lat 60. prawie zniknęła z ekranów kinowych. Pojawiła się za to w telewizji: nie za często i prawie wyłącznie w spektaklach Teatru TV, znakomicie spełniając się jako aktorka telewizyjna. Wielbiciele talentu Śląskiej mogli ją również podziwiać na scenie warszawskiego Teatru Ateneum, którego była gwiazdą i współtwórczynią wielu sukcesów. *Bałam się powrotu na plan, ponieważ odwykłam od tej pracy* – zwierzała się Śląska Wiesławie Czapińskiej podczas realizacji serialu o Bonie w roku 1980. Kilka lat później Marek Koterski zaproponował Śląskiej jedną z głównych ról w swym autorskim filmie „Dom wariatów", pisząc specjalnie dla niej rolę matki. Po dwóch miesiącach prób, na trzy dni przed rozpoczęciem zdjęć, aktorka zrezygnowała z roli. Przyczyną, jak informował Marek Koterski, był fakt, że mąż Śląskiej, Janusz Warmiński, spadł z drabiny, zwichnął rękę i aktorka musiała się nim opiekować... Ostatecznie rolę matki zagrała Bohdana Majda.

Trudno dziś snuć przypuszczenia, w jaki sposób Śląska zagrałaby tę rolę. Zdaniem Janusza Majewskiego była aktorką tak doskonałą, że wpasowałaby się w każdą konwencję: *Śląska była nieprzeciętnie inteligentna, miała intelekt ostry jak brzytwa. Budowała role precyzyjnie, nic nie pozostawiała przypadkowi.* Reżyser „Bony" oraz telewizyjnej „Czarnej sukni" (1967; Śląską nagrodzono za rolę w tym filmie na Międzynarodowym Festiwalu w Pradze) przyznaje jednak, że jako aktorka o silnej osobowości potrafiła też sprzeciwić się wizji reżysera.

Grę Śląskiej cechował warsztatowy perfekcjonizm i precyzja w analizie psychologicznej postaci. Było to aktorstwo charakteryzujące się oszczędnością środków wyrazu i powściągliwością, przy jednoczesnej umiejętności przekazywania silnych emocji. Śląska tworzyła postaci bardzo kobiece (piękne i pełne wdzięku), ale i – rzec można – po męsku silne, o mocnych charakterach. Wszechstronność jej talentu przejawiała się w znakomitym opanowaniu warsztatu tak teatralnego, jak i filmowego oraz telewizyjnego, co jest rzadko spotykaną umiejętnością w zawodzie aktorskim. Należała do nielicznych wielkich aktorów teatralnych, którzy równie znakomicie spełniali się jako aktorzy filmowi.

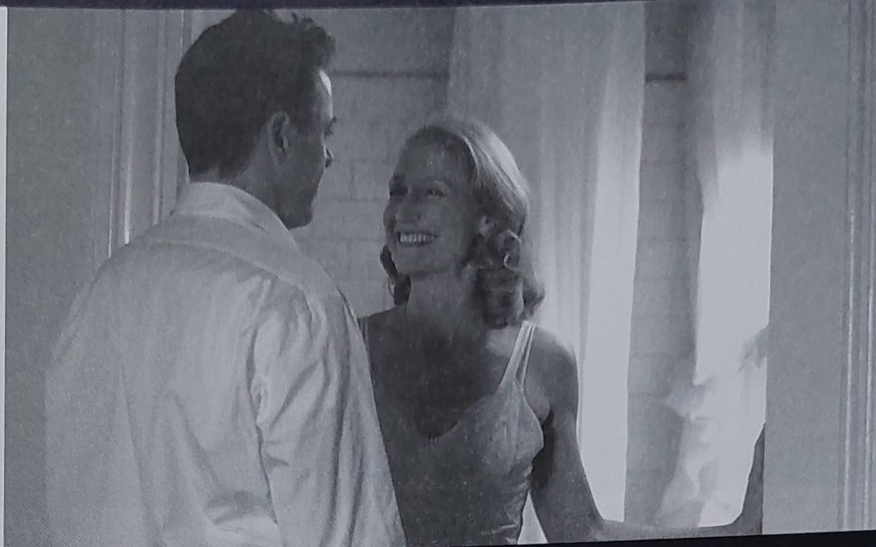
MAREK PALKA

FRAGMENTY KSIĄŻKI „HISTORIE CELULOIDEM PODSZYTE. Z DZIEJÓW X MUZY NA GÓRNYM ŚLĄSKU I ZAGŁĘBIU DĄBROWSKIM" POD RED. ANDRZEJA GWOŹDZIA, RABID, KRAKÓW (W DRUKU)

recenzje



PATRICIA CLARKSON, REED DIAMOND, GRANT HESLOV, GEORGE CLOONEY, TATE DONOVAN, ROBERT DOWNEY JR, DAVID STRATHAIRN



REŻYSERIA **GEORGE CLOONEY**. SCENARIUSZ **GEORGE CLOONEY, GRANT HESLOV**. ZDJĘCIA **ROBERT ELSWIT**. SCENOGRAFIA **JIM BISSELL**. WYKONAWCY **DAVID STRATHAIRN** (EDWARD R. MURROW), **PATRICIA CLARKSON** (SHIRLEY WERSHBA), **GEORGE CLOONEY** (FRED FRIENDLY), **JEFF DANIELS** (SIG MICKELSON), **ROBERT DOWNEY JR** (JOE WERSHBA). PRODUKCJA **2929 ENTERTAINMENT / PARTICIPANT PRODS. – DAVIS FILMS – REDBUS PICTURES – TOHOKUSHINSHA – SECTION EIGHT** DLA **WARNER INDEPENDENT PICTURES, USA 2005**. DYSTRYBUCJA **KINO ŚWIAT**. CZAS **93 MIN**

ROBERT DOWNEY JR , PATRICIA CLARKSON

GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK.

KONRAD J. ZARĘBSKI

Kiedy kino zaczyna mówić o maccartyzmie, uwaga widza zazwyczaj zostaje skierowana w stronę Dziesiątki z Hollywood. Chodzi o grupę producentów, reżyserów i – głównie – scenarzystów (wśród nich Edwarda Dmytryka i Daltona Trumbo, by wymienić najbardziej znanych), która jesienią 1947 roku została wezwana przed senacką Komisję ds. Działalności Antyamerykańskiej, by wyjaśnić okoliczności komunistycznej infiltracji Hollywood. Wybór świadków nie był przypadkowy: każdy z nich w jakiś sposób był powiązany z Komunistyczną Partią USA (co w nie tak dawnych czasach II wojny światowej i obrony Stalingradu nie należało wcale do rzadkości). Filmowcy jednak zgodnie odmówili wystąpienia przed komisją, za co w kwietniu 1948 roku zostali skazani przez sąd na kary do roku więzienia i grzywnę tysiąca dolarów. Jednocześnie jak zawsze ostrożna branża filmowa pozbawiła ich prawa wykonywania zawodu, choć środowiska twórcze oceniły zarówno samo wezwanie przed komisję, jak i nałożone sankcje jako zamach na swobodę twórczą i ingerencję w prywatność.

Zapewne skończyłoby się na środowiskowym szumie, gdyby nie wystąpienie senatora Josepha R. McCarty'ego z Wisconsin w Wheeling w lutym 1950 roku. W trakcie przemówienia senator, znany ze swych talentów krasomówczych i siły przekonywania, zaczął wymachiwać zwitkiem kartek, na których miał rzekomo wypisane 205 nazwisk urzędników Departamentu Stanu, powiązanych z komunistami. Wystąpienie to, sugerujące antypaństwowy spisek w rządzie, stało się impulsem do powołania w Senacie w grudniu 1950 Podkomisji Bezpieczeństwa Wewnętrznego, szukającej śladów komunistycznego spisku najpierw w aparacie władzy, a następnie w środowiskach opiniotwórczych USA: w mediach, w kinematografii, wśród intelektualistów. Nowe przesłuchania w Hollywood objęły setki osób – w atmosferze histerii upowszechniono listę ponad 300 nazwisk twórców i producentów sympatyzujących z komunistami. Dla większości z nich pojawienie się na liście oznaczało zakaz pracy w Hollywood, czyli konieczność emigracji bądź pisanie pod pseudonimem. Część filmowców – jak Charlie Chaplin – opuściła Amerykę, by uniknąć stawania przed komisją, inni – jak Elia Kazan czy Lloyd Bridges – zdecydowali się na współpracę, obciążając kolegów i współpracowników.

Jakkolwiek powołanie podkomisji cieszyło się pełnym poparciem prezydenta Trumana, jej działalność miała dla pozostających u władzy demokratów fatalne skutki. Partia Demokratyczna przegrała wybory w 1952 roku (płacąc także cenę za zaangażowanie się w wojnę koreańską), miejsce Trumana w Białym Domu zajął Eisenhower, zaś w Senacie została powołana Stała Komisja Śledcza, z McCarthym jako przewodniczącym. Na fali antykomunistycznej histerii, jaka – także za sprawą senatora – wybuchła w Stanach Zjednoczonych, McCarthy zaczął szukać spisku w Departamencie Obrony. Metoda ciągle była ta sama: tworzenie – zazwyczaj na podstawie osobistych podejrzeń senatora – listy osób podejrzanych o sympatie komunistyczne, upublicznianie jej, a następnie poddanie pojawiających się na niej ludzi upokarzającemu przesłuchaniu przed senacką komisją. Wojsko okazało się jednak zbyt trudnym przeciwnikiem. Jako jeden z pierwszych odważył się przeciwstawić McCarthy'emu Joseph N. Welch, szef adwokatury US Army (potem wystąpił w roli sędziego w „Anatomii morderstwa" Otto Premingera), który 9 czerwca 1954 roku podczas przesłuchań przed komisją dwukrotnie zapytał senatora: *Czy ma pan poczucie przyzwoitości?* Wcześniej, bo już od października 1953, walczył z McCarthym Edward R. Murrow – dziennikarz telewizyjnej stacji NBC. Opublikowany w ramach programu „See It Now" w marcu 1954 roku raport Murrowa demaskował niedemokratyczne metody stosowane przez senatora zarówno podczas przesłuchań, jak i w trakcie pozyskiwania materiału dowodowego. Po trzech tygodniach McCarthy odpowiedział przed kamerami stekiem pomówień pod adresem Murrowa. Był to jednak początek końca. Potępiony przez Senat USA polityk został w grudniu 1954 roku usunięty ze stanowiska przewodniczącego komisji. Maccartyzm ginął śmiercią naturalną, ale nie od razu: za jego kres w dziedzinie kinematografii przyjmuje się udział prezydenta Kennedy'ego w premierze filmu „Spartakus" Stanleya Kubricka (6 X 1960) według scenariusza Daltona Trumbo (który ku konsternacji środowiska – był na czarnej liście! – zdobył Oscara '57 za scenariusz „Wzór odwagi", podpisany Robert Rich).

Właśnie o starciu Edwarda R. Murrowa z Josephem R. McCarthym opowiada film „Good Night, and Good Luck". Wyreżyserowany przez aktora George'a Clooneya (także współscenarzystę i wykonawcę jednej z głównych ról) film jeszcze przed premierą znalazł swoje miejsce w historii kina. Choćby z powodu pięciu nagród na festiwalu w Wenecji, w tym za scenariusz i rolę Davida Strathairna, ale nie tylko. Przede wszystkim jednak dlatego, że Clooney podejmując temat maccartyzmu wyszedł poza schemat Hollywood i stereotypy w rodzaju sprawy Rosenbergów. Co więcej, sprzeciw wobec politycznych harców senatora z Wisconsin pokazał przez pryzmat pączkującej dopiero telewizji (regularne nadawanie powszechnie dostępnego sygnału telewizyjnego zaczęto w USA w 1947 roku),



DAVID STRATHAIRN

w momencie tworzenia się standardów nowoczesnego dziennikarstwa (nie tylko telewizyjnego). Osobnym powodem do dumy jest kreacja Strathairna jako Murrowa – legendy amerykańskiego dziennikarstwa, cenionego za znakomite, jeszcze radiowe relacje z bombardowanego w latach wojny Londynu. Ale to, co w filmie Clooneya najciekawsze – leży nie tyle w treści (poza głównym wątkiem pełnej obyczajowych szczegółów), ile w obrazie. „Good Night, and Good Luck." jest filmem czarno-białym, co dzisiejszemu widzowi wydać się może kuriozalne, ale przecież jego celem jest opis czasów, kiedy telewizja była czarno-biała. Zabieg ten pozwala łączyć materiał archiwalny z nakręconym współcześnie – są sceny, w których tylko gęstość ziarna pozwala odróżnić epokę, z jakiej pochodzą zdjęcia. Pomysł natury artystycznej ma także inne implikacje: jakkolwiek jedną z podstawowych postaci dramatu jest senator McCarthy, próżno w czołówce szukać nazwiska aktora, który odtwarza tę postać. Wszystkie kwestie Joseph R. McCarthy wypowiada na ekranie osobiście – z nagrań archiwalnych. Jeden z amerykańskich recenzentów zasugerował, by przyznać mu pośmiertnie Oscara, co wydaje się dość ponurym żartem z przeszłości. W przeciwieństwie do samego filmu, który – choć dotyczy wydarzeń sprzed z górą pół wieku – zachowuje palącą aktualność. Nawet jeśli McCarthy zmarł w 1957 roku, zdołał się już wielokrotnie odrodzić w różnych miejscach kuli ziemskiej pod różnymi postaciami. Jakimi? Na wymienianie ich nazwisk zabrakłoby czasu i miejsca. ■

Proof

REŻYSERIA **JOHN MADDEN**. SCENARIUSZ **DAVID AUBURN, REBECCA MILLER** WG SZTUKI **DAVIDA AUBURNA**. ZDJĘCIA **ALWIN H. KUHLER**. MUZYKA **STEPHEN WARBECK**. SCENOGRAFIA **ALICE NORMINGTON**. WYKONAWCY **GWYNETH PALTROW** (CATHERINE), **ANTHONY HOPKINS** (ROBERT), **JAKE GYLLENHAAL** (HAL), **HOPE DAVIS** (CLAIRE). PRODUKCJA **MIRAMAX FILMS – HART-SHARP ENT. – ENDGAME ENT., USA 2005**. DYSTRYBUCJA **SPI**. CZAS **99 MIN**



GWYNETH PALTROW, JAKE GYLLENHAAL

DOWÓD

KAMIL RUDZIŃSKI

Chociaż niemal wszyscy posługujemy się na co dzień komputerem, ludzi, którzy go wymyślili – matematyków – nadal traktujemy jak osobny gatunek: kastę dziwaków, żyjących w innym świecie i kierujących się trudnymi do pojęcia regułami. Skąd to wrażenie? Z samego lęku przed matematyką – dziedziną specyficzną, abstrakcyjną, choć rządzącą się żelaznymi regułami. Ale matematyka, której znajomość na co dzień ograniczamy do czterech podstawowych działań, potrafi być piękna, fascynująca i niezwykle fotogeniczna. Wystarczy wspomnieć choćby oscarowy „Piękny umysł" – opowieść o szaleństwie, ale i o sile matematyki właśnie, która z tego szaleństwa potrafi wyprowadzić.

Ozdrowieńcza rola matematyki stanowi przesłanie książki Sylvii Nasar i Harolda W. Kuhna o cierpiącym na schizofrenię noblіście Johnie Nashu, która stała się podstawą scenariusza „Pięknego umysłu". Teza sztuki „Dowód" Davida Auburna zdaje się przeciwna: tylko człowiek wrażliwy zdolny jest wydrzeć matematyce jej tajemnicę (jedną z wielu), choć musi liczyć się z tym, że może za to zapłacić – nawet szaleństwem.

Auburn jest Amerykaninem i jego sztuka jest bardzo amerykańska: jej bohaterowie mówią językiem niezwykle logicznym (*nie mogę ci udowodnić, że kłamiesz, ale mogę przeprowadzić dowód, że twoja racja może być prawdziwa*), niemal naukowym slangiem, nawet o sprawach najbardziej intymnych, mają wszystko dokładnie policzone (*matematyk jest najbardziej produktywny w wieku 26-27 lat, potem już tylko się starzeje*), bardziej niż inni wierzą w statystykę. Prowadzą niekonwencjonalny tryb życia, wrażliwość na liczby dzielą z wrażliwością muzyczną, mnożą stawiane przed sobą zadania. Po co? Może dlatego, by mając umysły zanurzone w abstrakcie, stale czuć kontakt z rzeczywistością. A może po prostu, by nie oszaleć. Albo nie myśleć o tym, że już oszaleli.

Matematyczny świat przedstawiany przez Auburna od pierwszej chwili naznaczony jest szaleństwem. Bohaterka jego opowieści rozmawia ze swym nieżyjącym od kilku dni ojcem – wybitnym matematykiem, który dokonawszy kilku przełomowych odkryć pogrążył się w szaleństwie. Choroba trwała kilkadziesiąt lat, bywały jednak momenty lepsze, kiedy nawet był zdolny prowadzić zajęcia z młodzieżą. Jeden z jego dawnych studentów, obecnie asystent w katedrze, którą prowadził, przegląda właśnie papiery zmarłego w nadziei, że w przebłysku trzeźwości niezwykły umysł zostawił coś niezwykłego. Istotnie, ten chory umysł naukowca dokonał czegoś niezwykłego: pchnął swoją córkę, także uzdolnioną matematycznie (przerwała studia, by zaopiekować się chorym ojcem), do rozwikłania jednej z zagadek od stuleci fascynujących matematyków. Dziewczyna przyjmuje wyzwanie, równolegle z ojcem zabiera się do pracy, ma nadzieję, że wspólny wysiłek będzie miał katartyczne znaczenie dla jej ojca, przyniesie ozdrowienie. Jakże złudną nadzieję...

Relacje bohaterki z ojcem to jeden z wątków sztuki Auburna. Pozostałe to jej relacje z siostrą, która nie podziela matematycznych pasji rodziny, relacje z byłym studentem ojca, który szpera w jego papierach, by – jak się zdaje – nie tyle odkryć jakąś rewelację, co być blisko niej, wreszcie jej relacje ze światem zewnętrznym i ze światem matematyki. I najważniejsze – relacje z samą sobą: jest już wariatką czy jeszcze nie? Statystyka podpowiada rozwiązanie najgorsze, logika daje nadzieję, a rachunek prawdopodobieństwa?

„Dowód" Auburna jest jedną z najmodniejszych sztuk ostatnich sezonów: w 2001 zebrał wszystkie najważniejsze amerykańskie nagrody teatralne – od Pulitzera po Tony, teatralnego odpowiednika Oscara. W Nowym Jorku w głównej roli wystąpiła Mary-Louise Parker, w Londynie Gwyneth Paltrow. W Londynie sztukę wystawiał John Madden, ten sam, który poprowadził Paltrow do Oscara w „Zakochanym Szekspirze". To zadecydowało, że właśnie inscenizacja tych dwojga została przeniesiona na ekran. Film Maddena jest niezwykle przekonujący, chciałoby się rzec – autentyczny, co jest zasługą w równym stopniu tekstu Auburna, co aktorstwa Paltrow, ale też Anthony Hopkinsa jako ojca i Hope Davis jako siostry, w mniejszym może stopniu Jake'a Gyllenhaala jako zakochanego asystenta. W zasadzie pozostaje tylko jedno pytanie: skoro „Dowód" na ekranie – mimo chwalonej przez krytyków zachowanej topografii Chicago, gdzie rozgrywa się akcja – jest tak bardzo teatralny, czy nie szaleństwem było przenosić go na ekran? ■


PHILIP SEYMOUR HOFFMAN, BRUCE GREENWOOD

CATHERINE KEENER, PHILIP SEYMOUR HOFFMAN

CAPOTE

KACPER JEŻEWSKI

Flirt Trumana Capote z filmem był krótki, ale nadzwyczaj intensywny. I nie chodzi tutaj o kilka scenariuszy, jakie napisał, ale o ekranizacje dwóch jego najgłośniejszych książek. „Śniadanie u Tiffany'ego" zostało przeniesione na ekran przez Blake'a Edwardsa w 1961 roku, w trzy lata po pierwszym wydaniu powieści. Legenda filmu – okoliczności powstania, nagłego zastąpienia Marilyn Monroe przez Audrey Hepburn, dochodzenie, kto był pierwowzorem Holly Golithly, czy namówienie Hepburn do śpiewania piosenki, która potem zdobyła Oscara – w dużym stopniu przysłoniła fakt, że zarówno książka jak i film są studium tzw. nowojorskiego stylu bycia. Studium przenikliwym i drapieżnym, definiującym odmienność Nowego Jorku, a do tego nakreślonym na kilka lat przed zniesieniem Kodeksu Haysa. Adaptacja „Z zimną krwią" – reporterskiej relacji o zamordowaniu czteroosobowej rodziny w Kansas i karze, jaką ponieśli sprawcy – nastąpiła jeszcze szybciej: w 1967 roku, kilkanaście miesięcy po wydaniu dzieła Capote'a. Zważywszy charakter książki – sam autor uważał ją za *non-fictional novel*, czyli literaturę faktu – film Richarda Brooksa można traktować jako narodziny gatunku, coraz bardziej popularnego i nazywanego dziś *docu-dramą*. Aspekt dokumentalny filmu przejawia się choćby w tym, że prezentowane na ekranie zdjęcia zamordowanych są rzeczywistymi zdjęciami ofiar. W filmie pojawia się postać Jensona, nowojorskiego reportera, który towarzyszy najpierw śledztwu, a następnie skazańcom aż do ich ostatniej chwili. To alter ego pisarza, jakkolwiek pozbawione bezpośrednich odniesień do jego osoby.

Jak różny jest obraz rzeczywisty od tamtej filmowej postaci, przekonuje film „Capote" Bennetta Millera. Jest to opowieść o dziennikarskim śledztwie, jakie podejmuje Truman Capote, zaintrygowany prasową relacją o brutalnym mordzie. Kiedy w 1959 roku wyjeżdżał do Kansas, zapewne nie przypuszczał, że wyjazd ten zaowocuje książką, która zrobi z niego milionera i zapewni miejsce w historii literatury jako twórcy nowego gatunku. Chodziło przecież o reportaż, jak wiejska społeczność oswaja się z tragedią, która mogła dotknąć każdego. Na miejscu okazało się, że na pisarza czeka niezwykłe doświadczenie. Rozmawiając z sąsiadami, funkcjonariuszami policji, a w końcu i z zatrzymanymi mordercami, Capote odkrywa nie tylko istotę konfliktu, jaki doprowadził do zbrodni, ale i duchowe powinowactwo ze swoimi rozmówcami. Źródłem owego powinowactwa była po części przeszłość – w końcu pisarz także wychowywał się na głębokiej prowincji, na amerykańskim Południu lat 30., ale też teraźniejszość. W jednym ze sprawców, chromym Perrym Smithie, Capote zobaczył siebie – i było to wrażenie tak silne, że doznał szoku, więcej: poczuł z nim głęboką więź emocjonalną. Pisanie książki zajęło mu sześć lat – tyle niemal czasu upłynęło od okrutnej zbrodni do wykonania wyroku śmierci na mordercach. Niewiele brakowało, by cała praca poszła na marne. Autor „Z zimną krwią" stanął przed okrutnym dylematem: jako pisarz rozumiał, że aby jego dzieło osiągnęło właściwą wymowę, sprawcy powinni zostać przykładnie ukarani, jako zakochany w Perrym człowiek marzył, by gubernator stanu Kansas nie odrzucił prośby morderców o ułaskawienie...

Jest jasne, że ani ten dylemat, ani nawet homoseksualne skłonności pisarza (chociaż był jednym z niewielu gejów, który nie obawiał się ujawnienia, a wręcz przeciwnie – niemal manifestował swą odmienność), w latach 60. nie mogły znaleźć odzwierciedlenia w książce, a tym bardziej w filmie. Stały się ważnym – jawnym – elementem biografii pisarza dopiero po jego śmierci, kiedy Gerald Clarke opublikował swoją biografię Trumana Capote, i teraz, 20 lat później, kiedy autor „Z zimną krwią" staje się nie jedną z filmowych postaci, ale głównym bohaterem dedykowanego mu filmu.

Ale to nie te szokujące szczegóły – do niedawna nie do pomyślenia w tak skonwencjonalizowanym gatunku filmowym, jakim jest biografia – czynią film Benneta Millera szczególnie interesującym. Podobnie zresztą jak ciekawie zarysowany wątek wywodzącej się jeszcze z czasów dzieciństwa przyjaźni pisarza z Harper Lee, autorką powieści „Zabić drozda", co wydaje się – zwłaszcza dla laika – ciekawym przyczynkiem do historii literatury amerykańskiej tamtego okresu. Swoją siłę przekonywania „Capote" zawdzięcza przede wszystkim Philipowi Seymourowi Hoffmanowi w roli tytułowej. Ten aktor, obecny na ekranie od kilkunastu lat, znany z tego, że potrafi ukraść *show* bardziej renomowanym partnerom, długo czekał na rolę na miarę swego talentu. Zwrócił na siebie uwagę w „Boogie Nights" (1997), ale dopiero „Hazardzista" (2003) ujawnił skalę jego możliwości. Jako Capote nie stara się nawet udawać pisarza, to rola zbudowana nie tyle na naśladownictwie, co na tworzeniu ekwiwalentu barwnej postaci. Postaci zaskakującej zarówno swoim narcystycznym zachowaniem, jak i dziwnym głosem, przede wszystkim zaś skalą temperamentu i umiejętnością nawiązywania kontaktu niemal z każdym. Jakkolwiek mamy do czynienia z filmem biograficznym, Hoffman dotyka nie tyle tajemnicy pisarza, ile zagadki człowieka. Nie tylko świadka i uczestnika wydarzeń, ale niemal każdego z nas. Niewielu jest aktorów z takim potencjałem.

REŻYSERIA **BENNETT MILLER**. SCENARIUSZ **DAN FUTTERMAN** WG KSIĄŻKI **GERALDA CLARKE'A**. ZDJĘCIA **ADAM KIMMEL**. MUZYKA **MYCHAEL DANNA**. SCENOGRAFIA **JESS GONCHOR**. WYKONAWCY **PHILIP SEYMOUR HOFFMAN** (TRUMAN CAPOTE), **CATHERINE KEENER** (NELLE HARPER LEE), **CLIFTON COLLINS JR** (PERRY SMITH), **CHRIS COOPER** (ALVIN DEWEY), **BRUCE GREENWOOD** (JACK DUNPHY), **MARK PELLEGRINO** (DICK HICKOCK). PRODUKCJA **UNITED ARTISTS – INFINITY MEDIA – A-LINE PICTURES – COOPER'S TOWN PRODUCTIONS – EAGLE VISION INC., USA 2005**. DYSTRYBUCJA **UIP**. CZAS **114 MIN**



Český sen
REŻYSERIA **VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA**. SCENARIUSZ **VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA**. ZDJĘCIA **VÍT KLUSÁK, FILIP REMUNDA**. MONTAŻ **ZDENEK MAREK**. MUZYKA **VARHAN ORCHESTROVICH BAUER**. PRODUKCJA **CESKÁ TELEVIZE / FAMU / HYPERMARKET FILM, CZECHY 2004**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **87 MIN**

CZESKI SEN

ŁUKASZ MACIEJEWSKI

Jest to film o tym, jak dwójka debiutujących realizatorów, Vít Klusák i Filip Remunda, wywiodła (dosłownie!) setki prażan w pole, obiecując im raj na ziemi: hipermarket z rewelacyjnie niskimi cenami. Kampanię reklamową „Czech Dream Hypermarket" przygotowano nad wyraz starannie. Spoty w radiu, ponad 400 billboardów na ulicach, 200 tys. ulotek, *guerilla marketing*, interaktywna strona internetowa, chwytliwe telewizyjne anonse. Reklama zrobiła swoje, na otwarcie hipermarketu do podpraskich Letnian przyjechało ponad dwa tysiące ludzi. Jednak zamiast supermarketu odnaleźli... fasadę imitującą front sklepu.

Dokument Klusáka i Remundy pokazuje kolejne etapy wprowadzania projektu w życie. Najpierw zadowoleni z siebie manipulatorzy stoją na trawce w Letnianach. Jest ładna pogoda, świeci słońce, wydaje się, że za chwilę na rowerku dojedzie do nich z zaświatów sam Bohumil Hrabal. Klusák i Remunda mówią: *Tutaj, w tym właśnie miejscu, stanie atrapa fikcyjnego supermarketu, wszyscy się nabiorą, zobaczycie.* Sami jednak także się nabierają. Kreując sztuczny, nieprawdziwy świat, stają się jego najzupełniej dosłownymi mieszkańcami. Najpierw konieczna jest zmiana tożsamości: gabinety kosmetyczne, mistrzowie fryzjerscy, salony mody biorą chłopaków w obroty. Potem sesja zdjęciowa w luksusowym atelier, z fotosów patrzą na nich gwiazdy: Karel Gott, Helena Vondrácková, a nawet sama Dagmar Veskrnová, czyli późniejsza pani prezydentowa. Vít i Filip czują się dobrze z nowobogacką twarzą. Jeszcze nie wiedzą, że wprawdzie na tym mariażu coś zyskują (pewność siebie i pożyczone garnitury), coś jednak bezpowrotnie tracą. Własny styl i charakter pisma. W dokumencie chyba niezbędny.

Ta scena jest ważna, taktycznie przygotowuje bowiem do kolejnych sekwencji, w których *cudza twarz*, konsumencka i wmówiona, zostanie przyjęta za własną. Jeszcze Vít i Filip nie zdążyli zmierzyć markowych garniturów, a już naklejką „Český sen" zalepia się opakowania dżemów, ogórków kiszonych, piwa i nektarów owocowych kupionych wcześniej w miejscowej „Biedronce". Poważna agencja reklamowa robi poważne badania, na co trzeba zwrócić największą uwagę przy promocji nieistniejącego hipermarketu. Ważne jest logo (17% respondentów zwraca nań uwagę), istotna jest informacja, ale najważniejsze są produkty – interesuje się nimi aż 70% badanych. Klusák i Remunda podbijają stawkę. W „Czeskim śnie" wszystko będzie sprzedawane prawie za darmo.

Powstaje nawet hymn kampanii. Brzmi jak „Yesterday" Beatlesów, co jest może przesadą, ale piosenki słucha się z przyjemnością. Ubrane w granatowe bluzki i plisowane spódnice dziewczynki, dowodzone przez lekko sfiksowaną panią dyrygent, śpiewają: *Spróbuj odnaleźć w sobie dziecko / chociaż wiele rzeczy wydaje ci się dziwne / Zechciej prześnić swój wspaniały, wielki sen*. Ktoś wpada na pomysł przewrotnych sloganów reklamowych: na logo hipermarketu (błękitna chmurka, a na jej tle śnieżnobiałe liternictwo z napisem Cesky sen) umieszczane są hasła: *Nie przyjeżdżaj, Nie wydawaj pieniędzy, Nie trać czasu, Nie czekamy na ciebie*. Po takim dictum od razu wiadomo, że przyjedzie każdy.

Nie wszystkim jednak pomysł się podoba. Właścicielka jednej z zaangażowanych do projektu agencji reklamowych mówi do Klusáka i Remundy: *Wasz pomysł opiera się na oszustwie. Na manipulowaniu ludźmi. Opracowuję dla was strategię, bo to jest mój zawód. Ale czuję niesmak*. Te same argumenty powtórzył poirytowany filmem Marcel Łoziński po cieszyńskiej projekcji na ubiegłorocznych Nowych Horyzontach. Dotykamy bowiem problemu, do jakiego stopnia kreacyjny dokument jest jeszcze kreacją artystyczną, w którym momencie staje się zaś nadużyciem? Sprawa „Czeskiego snu", filmu sponsorowanego przez Ministerstwo Kultury i publiczną telewizję, sprowokowała zresztą burzliwą dyskusję w Czechach, przenosząc się nawet do parlamentu. Ale taki był plan Klusáka i Remundy. Nie warto być naiwnym, chodziło przecież także o szansę efektownego zawodowego startu dla młodych twórców.

W dniu otwarcia hipermarketu, na pięć minut przed inauguracją, przed kamerami telewizyjnymi ludzie trochę się krygują: – *Przywiodła mnie tutaj zwyczajna ciekawość* – mówi sympatyczny grubasek. – *Nigdy nie brałam udziału w podobnych akcjach* – kłamie w żywe oczy pani z ogromnym plecakiem. – *Mam 84 lata* – chwali się babulinka, która wygląda najwyżej na 75 lat. Nikogo nie dziwi, że odgrodzona zasiekami fasada hipermarketu jest umiejscowiona dosłownie w trawie. Zwerbowani agresywną reklamą konsumenci niczym się nie przejmują.



Punktualnie o dziewiątej zaczyna się wyścig: kto pierwszy dobiegnie do marketu, ten dostanie jakąś ekstra nagrodę. Ci pierwsi są jednak skonsternowani. Sklep jest tekturowy, stoi na metalowych stelażach...

A jednak reakcja Czechów na to zdarzenie była dla mnie zastanawiająca. Przyjęli to megaoszustwo z wyrozumiałością, niektórzy wręcz z pobłażaniem. Dlatego film, który miał być ostrzeżeniem przed rosnącym znaczeniem perswazji, siły manipulacji, okazał się przede wszystkim socjologicznym obrazkiem konkretnego społeczeństwa. Nawet nie próbuję myśleć, co stałoby się w dniu







SCENARIUSZ, REŻYSERIA I SCENOGRAFIA **RYSZARD MACIEJ NYCZKA**. ZDJĘCIA **PAWEŁ WENDORFF**. MUZYKA **PIOTR „BACA" WIŚNIEWSKI**. WYKONAWCY **WOJCIECH BIEDROŃ** (ZYGMUNT LATAWCZYC), **BEATA DORF** (ZUZANNA), **KRZYSZTOF BAUMILLER** (PRZYJACIEL), **SŁAWOMIR JÓŹWIK** (HANDLARZE-BLIŹNIACY NA DRODZE), **MIRON BILSKI** (MĄŻ ZUZANNY). PRODUKCJA **AGENCJA ARTYSTYCZNA NR 1, POLSKA 2002**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **93 MIN**

BEATA DORF, WOJCIECH BIEDROŃ

KOBIETA Z PAPUGĄ NA RAMIENIU

KACPER JEŻEWSKI



KRZYSZTOF BAUMILLER, WOJCIECH BIEDROŃ

otwarcia fikcyjnego „Polskiego snu".

Vít Klusák i Filip Remunda mówią w filmie, że chodziło im o zakwestionowanie *snów* wmawianych ludziom przez agencje reklamowe. Że poprzez ośmieszenie masowego społeczeństwa, wszyscy dowiedzieliśmy się czegoś ważnego o sobie. Ale czego dowiedzieliśmy się tak naprawdę? Że wierzymy reklamom? Że dajemy się ponieść manipulacji? To żadne odkrycie. O ile zatem warstwa ideologiczna „Czeskiego snu" wydała mi się nader wątpliwa, obroniło się samo kino. Film jest prowokacyjny i, przede wszystkim, bardzo zabawny. Po gogolowsku śmiejemy się z samych siebie, ale to śmiech rozpaczliwy, który według słów Bachtina, powagę oczyszcza z *dogmatyzmu, jednostronności, fanatyzmu, lichej jednoznaczności oraz głupiej rozpaczy*. Wszystko zresztą i tak wraca za chwilę do normy. Zdejmowane są billboardy z logo „Czeskiego snu", w ich miejsce pojawiają się nowe reklamy – papierosów. Jeden sen reklamowy się skończył, ale od razu zaczyna się kolejny. Z dymkiem. ■

O filmie Ryszarda M. Nyczki pisaliśmy już w numerze listopadowym „Kina" z 2002 roku (tamże rozmowa z reżyserem), kiedy „Kobieta z papugą na ramieniu" wygrywała w cuglach pierwszy konkurs kina niezależnego, jaki odbywał się w ramach Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. Zastanawialiśmy się wtedy, jakie byłoby polskie kino, gdyby transformacja ustrojowa odbyła się – na przykład – 10 lat później i absolwenci PWSFTViT z połowy lat 80. zdołali wydeptać swoją ścieżkę do debiutu, zanim zmieniły się reguły gry. Recenzja z filmu nosiła wręcz tytuł „Manifest odrzuconych", a jej autor nie krył satysfakcji z obejrzenia filmu – dzieła lekkiego, dowcipnego, pur-nonsensowego, wręcz ekscentrycznego (nie tylko dlatego, że czarno-białego). Jest to opowieść o pewnym malarzu, który do zamknięcia kompozycji swego obrazu (jego tytuł jest zarazem tytułem filmu) potrzebuje wielobarwnego ptaka, a nie ma pieniędzy na jego zakup bądź wypożyczenie. Wyrusza więc na poszukiwanie sponsora, a towarzysząca mu kamera skrzętnie rejestruje kolejne spotkania z przyjaciółmi, znajomymi i nieznajomymi, kreśląc wcale ciekawy obraz postaw charakterystycznych dla pierwszej dekady III Rzeczpospolitej. Zaznaczany na każdym niemal kroku ironiczny dystans łagodzi nieco gorycz całej historii, z której przebija wspólne doświadczenie pokolenia ludzi za młodych, by korzystać ze zdobytych wcześniej apanaży i przywilejów, i jednocześnie za starych, by bezkrytycznie rzucić się w wir nowego. Obok tej goryczy widać jednak coś, co unosi się i nad opowieścią, i nad samym filmem. To duch przyjaźni, by nie powiedzieć wręcz – duch pokoleniowej solidarności. „Kobieta z papugą na ramieniu" jest dziełem grupy przyjaciół, nakręconym za parę tysięcy złotych, na sprzęcie wynajętym za obietnicę ewentualnych zysków, z aktorskim udziałem znajomych i kolegów filmowców (ale nie aktorów). Jest w tym filmie mnóstwo humoru i swobody – na przykład scena, która fałszywie sugeruje, że nastąpi ciąg dalszy, znalazła się w filmie tylko dlatego, że reżyser zapragnął uwiecznić moment swego spotkania z dawno niewidzianym przyjacielem. I chyba najważniejsze – mimo upływu trzech lat ani film, ani jego przesłanie nie zestarzało się ani na jotę, co nie o każdym filmie startującym w tamtym konkursie można powiedzieć.

Tamten pierwszy konkurs kina niezależnego, offowego, miał być przedsionkiem do kina „profesjonalnego", kina głównego nurtu, a zwycięstwo w nim – niemal przepustką do sławy. Niestety, ani „Kobieta z papugą na ramieniu" nie trafiła do kin na fali sukcesu, ani następne filmy Ryszarda M. Nyczki nie przebiły się do konkursu głównego Festiwalu w Gdyni (choć co roku zdarzają się w nim tytuły, które pod wieloma względami przegrywają z uczestnikami konkursu offowego). Cóż, mimo całego swego uroku kino Nyczki jest zjawiskiem niszowym – odmiennym zarówno od tego, co dziś dominuje na ekranach kin, jak i od tego, co wydaje się dominantą rodzimych realizacji offowych. Dobrze jednak, że wreszcie film znalazł dystrybutora – bo zasługuje na uwagę nie tylko z racji tego, że przed trzema laty wygrał prestiżowy konkurs. ■



JAKE GYLLENHAAL, HEATH LEDGER

Brokeback Mountain
REŻYSERIA **ANG LEE**. SCENARIUSZ **LARRY MCMURTRY**, **DIANA OSSANA** WG OPOWIADANIA **ANNIE E. PROULX**. ZDJĘCIA **RODRIGO PRIETO**. MUZYKA **GUSTAVO SANTAOLALLA**. MONTAŻ **GERALDINE PERONI**, **DYLAN TICHENOR**. WYKONAWCY **HEATH LEDGER** (ENNIS), **JAKE GYLLENHAAL** (JACK), **LINDA CARDELINI** (CASSIE), **ANNE HATHAWAY** (LUREEN), **ANNA FARIS** (LASHAWN), **MICHELLE WILLIAMS** (ALMA), **RANDY QUAID** (JOE AGUIRRE). PRODUKCJA **DIANA OSSANA**, **JAMES SCHAMUS**, **A FOCUS FEATURES**, **USA-KANADA 2005**. DYSTRYBUCJA **MONOLITH PLUS**. CZAS **134 MIN**

TAJEMNICA BROKEBACK MOUNTAIN

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

Temu filmowi towarzyszy dwuznaczna atmosfera – z jednej strony nagroda Złotego Lwa w Wenecji, z drugiej określenie *gejowski western*. Niby to się nie wyklucza – dlaczego miałoby? – a jednak... Western? Ależ nie, są tylko rozległe pejzaże Wyoming, konie i stada owiec, rodeo, kowbojskie kapelusze o szerokich skrzydłach. To szczegóły, nie istota rzeczy. Filmowi nie pomagają jednak opinie w stylu *jedna z największych historii miłosnych wszystkich czasów*. Historii miłosnych jest w kinie bez liku i na jakiej właściwie podstawie wyrokować, która należy do największych? Nie najlepszy wydaje się też polski tytuł, bo sugeruje jakiś thriller. A Brokeback to tylko nazwa góry. A jednak po obejrzeniu filmu pozostaje wrażenie, że przez ponad dwie godziny obcowaliśmy z dziełem niezwykłym. Pięknym i wymykającym się definicjom. Jest to przede wszystkim opowieść o ludziach, których życie skazuje na określone miejsce i los, więzi ich – jak wszystkich – ale którzy nie chcą się z tym pogodzić. Może nie buntują się jawnie, ale czują się wyobcowani i nieustannie czegoś szukają. *Jestem wyobcowany* – powiada o sobie także Ang Lee, reżyser z Tajwanu. Zrobił film stuprocentowo amerykański, bo ma bystre oko do kulturowych szczegółów, co udowodnił w obrazach tak różnych jak „Bankiet weselny", „Przyczajony tygrys, ukryty smok" czy „Rozważna i romantyczna". Wszystko potrafi: opowiedzieć współczesną historię obyczajową, oczarować egzotyczną legendą, wejść w świat prozy Jane Austen. Tym razem jego amerykański film jest adaptacją opowiadania Annie E. Proulx, które podobno czyta się krócej niż ogląda film. Ale to wcale nie zarzut. W ten film wchodzi się z pewną trudnością, może dlatego, że świat wykreowany na ekranie jest, przy całej swojej intensywności emocjonalnej, zamknięty i nieprzenikliwy. Ludzie, których intymność podpatrujemy, tak naprawdę pozostają nam obcy. Kochają i cierpią, są samotni i w tej swojej samotności niezrozumiani. Czego Ang Lee każe im szukać? Prosta z pozoru historia okazuje się pozbawiona prostych odpowiedzi. Może powinni szukać Boga – ale brakuje impulsu, który by skierował ich w tę stronę. Szukać miłości? Tak, robią to, ale znajdują miłość jako uczucie destrukcyjne, które stawia zbyt wielkie wymagania, żeby można było je spełnić. Pozostaje więc żyć i błądzić. Dawno chyba nie było filmu naznaczonego takim pesymizmem. Pesymizmem egzystencjalnym.

Niewiele powiedzieć można o bohaterach, co też, paradoksalnie, nie jest zarzutem. Na początku Jack i Ennis mają po 19 lat, wydają się dość prymitywnymi chłopakami, pasą owce. Po czym wydarzenia rozciągają się w czasie i obejmują bodaj lat dwadzieścia. Pierwsze ich spotkanie ma miejsce w roku 1963. Wiadomo, za kilka miesięcy zamordowany zostanie prezydent Kennedy, trwa wojna w Wietnamie, pojawili się hippisi, wkrótce nastąpi czas terrorystów. Toczy się historia świata. Ale nic z tego nie przedostaje się na ekran. Zmieniają się tylko twarze bohaterów, kształt samochodów, w tle pojawiają się coraz większe maszyny rolnicze, zmienia się trochę sposób ubierania. Można i tak, nie jest to przecież film o epoce lecz liryczna opowieść, która w gruncie rzeczy toczy się w bezczasie. Jacka i Ennisa łączy miłość, namiętna, po latach wybuchająca na nowo porywem zmysłów. Homoseksualna, choć obaj nie uważają się za gejów. Znajdują sobie żony, mają dzieci, starają się nie odstawać od normy. Ale miota nimi wewnętrzny niepokój, niezgoda na porządek, który narzuca określony sposób życia, wskazuje, co można, a czego nie można. To nie jest tylko kwestia skłonności seksualnych. Homoseksualizm wydaje się w ich przypadku manifestacją nieprzystosowania. Dlatego historia Jacka i Ennisa ma wymiar uniwersalny. I nie jest to wcale opowieść o nietolerancji. Wprawdzie Jack ginie, ale obraz, który Ennis przez chwilę widzi, obraz okrutnego mordu, nie musi być rzeczywistością. Być może to tylko wizja, której doznaje pod wpływem wstrząsu. Istota rzeczy tkwi w czymś innym. Jack jest ofiarą w gruncie rzeczy bez winy, podobnie jak ofiarą jest Ennis, a także żony ich obu, kobiety, którym nie powiodło się poszukiwanie miłości. Wszyscy oni są ofiarami obiektywnie obowiązującego porządku. Znaleźli się na jego marginesie nie ze swojej winy – zagubieni outsiderzy. Przejmująca jest rozmowa telefoniczna, jaką na końcu Ennis prowadzi z Lureen, żoną Jacka. To dwa monologi, monologi miłości. Ironia polega na tym, że wygłaszają je żona i kochanek, ale przedmiot ich miłości w jednakowym stopniu wymyka się obojgu. Być może w tym odczytać należy ukryte przesłanie filmu.

Nie mam miejsca w tych uwagach na opis samej roboty filmowej, chcę jednak podkreślić, że narracja, choć budowana epizodami, które wydają się urywane i nierównomiernie rozłożone w czasie, jest w rzeczywistości niezwykle płynna dzięki subtelnie nakładającym się wątkom, które z kolei łączy użyty nienaturalistycznie dźwięk. O błyskotliwym montażu nie ma co nawet wspominać. No i wspaniały aktorski kwartet – Jake Gyllenhaal, Michelle Willams, Anne Hathaway, a przede wszystkim Heath Ledger jako Ennis. Trudno ich nie zapamiętać. ■

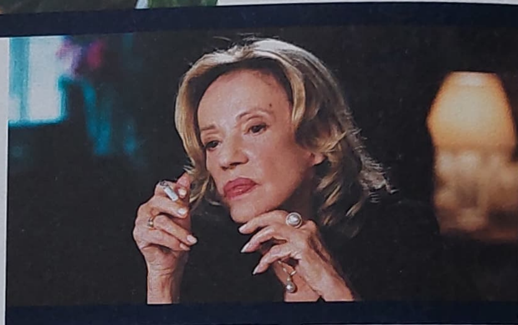


Les temps qui reste
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **FRANÇOIS OZON**. ZDJĘCIA **JEANNE LAPOIRIE**. SCENOGRAFIA **KATIA WYSZKOP**. WYKONAWCY **MELVIL POUPAUD** (ROMAIN), **JEANNE MOREAU** (LAURA), **VALERIA BRUNI-TEDESCHI** (JANY), **DANIEL DUVAL** (OJCIEC), **MARIE RIVIERE** (MATKA), **CHRISTIAN SENGEWALD** (SASHA). PRODUKCJA **FIDÉLITÉ – FRANCE 2 CINEMA – STUDIO CANAL+, FRANCJA 2005**. DYSTRYBUCJA **GUTEK FILM**. CZAS **80 MIN**

JEANNE MOREAU, MELVIL POUPAUD

CZAS, KTÓRY POZOSTAŁ

KACPER JEŻEWSKI



JEANNE MOREAU

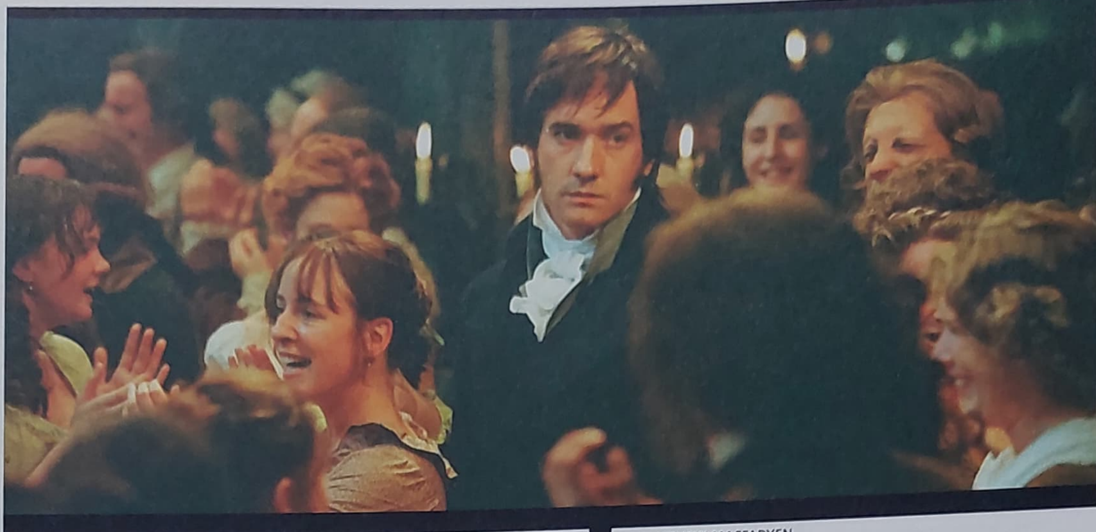
Po dobrze odrobionym ćwiczeniu z kina bardzo francuskiego („8 kobiet"), thrillera („Basen") i melodramatu z narracyjnym kruczkiem („5 x 2") François Ozon postanowił zrobić coś dla siebie i nakręcił „Czas, który pozostał". To druga część trylogii o śmierci, którą rozpoczyna przypomniany niedawno przez TVP „Pod piaskiem". W tamtym filmie Charlotte Rampling nie przyjmowała do wiadomości śmierci męża, który zapewne pod wpływem depresyjnego ataku popełnił samobójstwo. Krytycy nie tylko chwalili Ozona za subtelną refleksję o śmierci dotykającej naszych najbliższych, ale i przede wszystkim podziwiali jego reżyserski warsztat, zwłaszcza prowadzenie aktorów. Nikomu z recenzentów nie przeszkadzało, że sama historia opisana na ekranie jest nieznośnie pretensjonalna: depresyjny mąż, żyjąca własnymi sprawami, zamknięta w sobie żona, śmierć, która zdawałaby się najlepszym rozwiązaniem ich sytuacji, okazuje się źródłem cierpienia, bowiem burzy emocjonalną równowagę. Ot, taka burżuazyjna francuska specyfika. A może kobieta rzeczywiście cierpi, tylko nie potrafi tego okazywać? Trop ciekawy, zwłaszcza jeśli przyjrzeć się uważniej Charlotte Rampling. „Pod piaskiem" kandydowało do Cezara w trzech kategoriach (najlepszy film, reżyser i aktorka), jednak w konfrontacji z „Amelią" niewiele mogło zwojować.

Ale Ozon jest wytrwały. Drugie ogniwo trylogii o śmierci zostało pomyślane w taki sposób, by jeszcze bardziej poruszyć francuskich mieszczuchów. Jego bohaterem jest trzydziestoletni mężczyzna, utalentowany fotograf mody. Pewnego dnia podczas sesji traci przytomność, wkrótce podczas wizyty u lekarza dowiaduje się, że przyczyną było nie tyle przemęczenie, co nowotwór złośliwy – już z przerzutami. Na operację za późno, na leczenie – jeszcze nie, ale on nie chce się zgodzić. Przecież chemioterapia jest nieskuteczna – to wiedzą wszyscy, a od naświetlań traci się włosy. A w ciągu trzech ostatnich miesięcy życia włosy mogą być mu jeszcze potrzebne.

Po wyjściu od lekarza przychodzi pierwsza refleksja. Fotograf wyjmuje mały cyfrowy aparat i zaczyna rejestrować świat wokół siebie – taki, jaki jest naprawdę, a nie retuszowany i upiększany na sesjach fotograficznych. Ta pierwsza refleksja jest krótka. Fotograf odwiedza dom rodziców, kłóci się z dorosłą siostrą, narzeka na brak akceptacji (jest gejem), ale trzyma język za zębami. Podobnie w swoim domu: spędza namiętną noc z kochankiem, by rano kazać mu się wynosić. Jedzie do babci i tam wreszcie się zwierza. Babcia (Jeanne Moreau – 78 lat, w swej 120. roli!) nie pozwala mu się użalać nad sobą, zresztą ma podobny problem i dobrze go rozumie. Kolejna refleksja, znów kilka szybkich zdjęć cyfrówką, parę wspomnień. Bez iluminacji, ale i bez żalu. W drodze powrotnej kelnerka w przydrożnym barze składa mu nieoczekiwaną propozycję: jej mąż jest bezpłodny, może więc on zostałby ojcem jej dziecka. Fotograf odmawia.

Zdaję sobie sprawę, że streszczenie może wydać się nazbyt szczegółowe. Dotarliśmy bowiem do połowy filmu, bardziej niż przewidywalnej. Najwyższa pora, by nasz bohater zaczął się godzić ze światem, z którym tak bardzo był dotąd skłócony. I rzeczywiście, nadchodzi moment pojednania: z rodziną, z kochankiem, ba – nawet z wrodzoną niechęcią do dzieci. A gdy owo pojednanie się dopełni, przyjdzie pora na śmierć – w zgodzie ze sobą i naturą, w pięknej scenerii o zachodzie słońca. Bez bólu, choć to choroba nowotworowa.
François Ozon nie ma jeszcze czterdziestu lat. Niewiele jeszcze wie o śmierci, w ciągu pięciu lat, jakie minęły od „Pod piaskiem" jego wiedza niezbyt się poszerzyła, ale doskonale zna się na współczesnym kinie, a jeszcze lepiej – na jego recenzentach. „Czas, który pozostał" został skomponowany tak, by recenzentom pióra wypadły z rąk. Mamy więc młodego artystę, a więc człowieka wrażliwego, na dodatek geja – współczynnik wrażliwości rośnie. Ten nadwrażliwiec skłócony jest z całym światem, ale gdy dopada go choroba – rak, jakie to ludzkie, a do tego taki młody! (to z kolei wzrost współczynnika współczucia, a więc i tolerancji) – szuka zgody. Drogi do niej nie wskażą mu młode lekkoduchy, ale osoby w sile wieku, znające wszystkie mądrości świata. On sam dążąc do kompromisu przekroczy każdą granicę – aż do zapłodnienia kobiety w obecności jej męża. Ozon nie oszczędzi widzom żadnego szczegółu (wszak moda na brutalistów ciągle trwa), a na wszelki wypadek podretuszuje obraz w finale, by – jak w pierwszym filmie „śmiertelnej trylogii" – wszystko wpisać w cudzysłów metafory. Jedno tylko uciekło mu z pamięci: gdzie są te zdjęcia, które fotograf miał po sobie zostawić na matrycy cyfrówki? Czyżby wymknęły się Ozonowi z rąk tak samo jak wielka Jeanne Moreau, dumnie obnosząca swą starczą twarz-maskę, ale odmawiająca reżyserowi prawa do fotografowania jej nagiego ciała w trudnych do akceptacji konfiguracjach? Być może gdyby porozmawiał z nią nieco dłużej, dowiedziałby się, że śmierć jest sprawą tak naturalną, iż powinno się o niej opowiadać bez zbędnych ozdobników. ■

Pride & Prejudice
REŻYSERIA **JOE WRIGHT**. SCENARIUSZ **DEBORAH MOGGACH** NA PODSTAWIE POWIEŚCI **JANE AUSTEN**. ZDJĘCIA **ROMAN OSIN**. MUZYKA **DARIO MARIANELLI**. KOSTIUMY **JACQUELINE DURRAN**. WYKONAWCY **KEIRA KNIGHTLEY** (ELIZABETH BENNET), **MATTHEW MACFADYEN** (PAN DARCY), **BRENDA BLETHYN** (PANI BENNET), **DONALD SUTHERLAND** (PAN BENNET), **TOM HOLLANDER** (COLLINS), **JUDI DENCH** (LADY CATHERINE DE BOURG), **ROSAMUND PIKE** (JANE), **JENA MALONE** (LYDIA), **SIMON WOODS** (BINGLEY), **RUPERT FRIEND** (POR. WICKHAM). PRODUKCJA **TIM BEVAN**, **ERIC FELLNER**, **PAUL WEBSTER – WORKING TITLE**, **WLK. BRYTANIA 2005**. DYSTRYBUCJA **UIP**. CZAS **130 MIN**


MATTHEW MACFADYEN

DUMA I UPRZEDZENIE

MIKOŁAJ HALICKI

Która to już ekranowa wersja? Choć „Duma i uprzedzenie" jest najchętniej czytaną powieścią Jane Austen, okazuje się, że do kin trafia dopiero po raz drugi, jeśli nie liczyć zabawnego pastiszu z Indii, który niedawno oglądaliśmy. No i telewizyjnego serialu BBC z 1995 roku, niedościgłego wzorca stylowej adaptacji. Pierwszy film, swego czasu zatytułowany u nas adekwatnie ale raczej prostacko „W pogoni za mężem", był typową produkcją hollywoodzką z lat 40. z Greer Garson i Laurence Olivierem, którzy zdecydowanie nie odpowiadali wiekiem bohaterom. Teraz oglądamy film pełen młodzieńczej werwy, wspaniale zainscenizowany w XVIII-wiecznym krajobrazie, z cudownie delikatną Keirą Knightley w roli Elizabeth, jednej z pięciu córek biednej jak myszy kościelne rodziny Bennetów. To ona prowadzić będzie pojedynek z panem Darcy, który w interpretacji Matthew MacFadyena jest przede wszystkim krnąbrnym i przy pozorach buty łatwym do zranienia, bo niedojrzałym młodym mężczyzną. Oboje są dumni i uparci, co w świecie opisanym przez Jane Austen nie przystoi kobiecie, w dodatku ubogiej, ale usprawiedliwione jest właśnie młodością. Bezwzględną w swoim idealizmie. Inna rzecz, że ten idealizm nie jest wcale taki oderwany od rzeczywistości. Panny na ekranie są doskonale świadome swojej niewesołej sytuacji, wiedzą, że jedyną szansę życiową daje im małżeństwo i trzeźwo liczą. W dalekim od potoczności, kunsztownie sformalizowanym dialogu nieustannie padają liczby. A jest co liczyć, bowiem różnice majątkowe są i skomplikowane, i ogromne. Na tym, a nie tylko na opisie obyczajów, polega historyczna prawda powieści i jej paradoksalna aktualność.


KEIRA KNIGHTLEY, ROSAMUND PIKE

Znawcy mogą mieć za złe, że akurat w tej adaptacji materialne perypetie rodziny Bennetów zostały nieco złagodzone. Trudno jednak w dwugodzinnym filmie zmieścić wszystko, więc w scenariuszu nie zmieściło się też kilka wątków drugoplanowych, a o sprawie, która wstrząsnęła prowincjonalnym światkiem – porwania Lydii, jednej z sióstr Bennet przez wojskowego utracjusza Wickhama – więcej się mówi niż pokazuje. Ale mówi się słusznie, bowiem w rozwiązaniu skandalu nieoczekiwaną szlachetnością wykazuje się pan Darcy, co sprawia, że Elizabeth zmienia swoje nastawienie do niego. Ale zmienia nie tylko dlatego. Młodość bohaterów dodaje temu usztywnionemu kostiumem i dekoracją widowisku emocjonalną prawdę. Nie ulega wątpliwości, że oboje są od początku zafascynowani sobą także fizycznie. Słynna scena odrzuconych oświadczyn aż kipi od podskórnej namiętności.

Tego rodzaju realizm uczuć, jeśli tak można powiedzieć, zaskakuje w filmie, który przypomina trochę teatr kukiełek. Jego mistrzem jest oczywiście reżyser, Joe Wright, Brytyjczyk z rodziny znanej właśnie z teatru lalkowego, również młody, choć już doświadczony w kinie kostiumowym. Pewną ręką prowadzi wszystkie te dynamiczne sceny balów, kiedy trwają matrymonialne łowy, kiedy dokonują się towarzyskie przetasowania i małe triumfy towarzyszą małym dramatom. Utrzymuje żwawe tempo w muzycznym rytmie i imponuje wyczuciem stylu w każdym detalu. Ale sytuacje pozostają tylko naszkicowane, bo nie ma czasu na ich pogłębienie. Wyniosła i arogancka Lady Catherine De Bourgh (znakomita Judi Dench) przemyka przez ekran jak burza, Wielebny Colins (Tom Hollander), który pragnie poślubić Elizabeth, ale zadowala się w końcu jedną z jej sióstr, jest postacią tylko humorystyczną, podobnie histeryzująca matka (Brenda Blethyn), która nieustannie popełnia, biedaczka, gafy towarzyskie. Zresztą nie ma co wyliczać, to zabawa dla czytelników powieści. Ważne, że dla tych, którzy jej nie czytali, wszystko jest jednak jasne, filmowa adaptacja jest sprawna, a plotka głosi, że przyłożyła do niej ręki sama Emma Thompson, scenarzystka i bohaterka „Rozważnej i romantycznej", nie tak dawno z powodzeniem odczytanej na ekranie. I wy baczyć można nawet zmianę w zakończeniu, niezgodną z literą ale w pełni zgodną z duchem prozy Jane Austen. Tylko to się liczy. ■

Walk the Line

REŻYSERIA **JAMES MANGOLD**. SCENARIUSZ **GILL DENNIS, JAMES MANGOLD** NA PODSTAWIE KSIĄŻEK **JOHNNY CASHA** „MAN IN BLACK" ORAZ „CASH: AN AUTOBIOGRAPHY". ZDJĘCIA **PHEDON PAPAMICHAEL**. MUZYKA **T-BONE BURNETT**. SCENOGRAFIA **DAVID J. BOMBA**. WYKONAWCY **JOAQUIN PHOENIX** (JOHNNY R. CASH), **REESE WITHERSPOON** (JUNE CARTER), **GINNIFER GOODWIN** (VIVIAN CASH), **ROBERT PATRICK** (RAY CASH), **DALLAS ROBERTS** (SAM PHILLIPS), **DAN JOHN MILLER** (LUTHER PERKINS), **LARRY BAGBY** (MARSHALL GRANT), **SHELBY LYNNE** (CARRIE CASH), **TYLER HILTON** (ELVIS PRESLEY), **WAYLON MALLOY PAYNE** (JERRY LEE LEWIS), **SHOOTER JENNINGS** (WAYLON JENNINGS), **JONATHAN RICE** (ROY ORBISON). PRODUKCJA **FOX 2000 PICTURES / TREE LINE FILMS / KONRAD PICTURES / CATFISH PRODUCTIONS, USA 2006**. DYSTRYBUCJA **CINEPIX**. CZAS **136 MIN**



JOAQUIN PHOENIX

SPACER PO LINIE

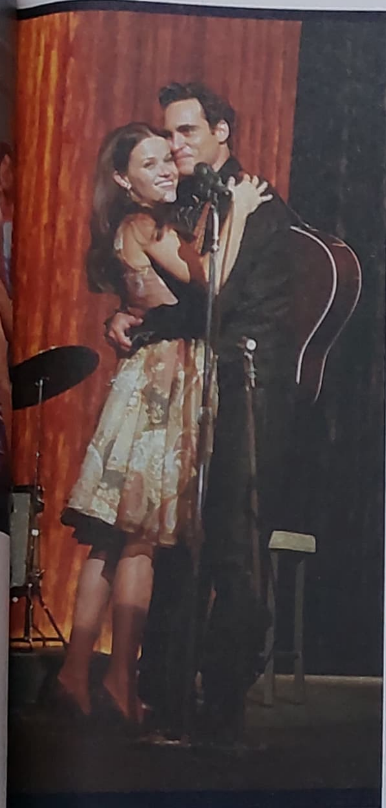
TOMASZ JOPKIEWICZ

Cichy chłopak w wojskowym mundurze skulony niewygodnie w lotniczym hangarze składa słowa piosenki o *facecie, którego zastrzelił w Reno*, facecie, który siedzi teraz w więzieniu w Folsom. Utwór powstaje właściwie na kolanie. Chłopak nazywa się John Cash i nigdy nie siedział za kratami. Trafi tam później, choć na bardzo krótko, a jego przestępstwo będzie miało o wiele mniej groźny charakter niż to opisane w piosence. To nie przeszkodzi Cashowi, gdy już będzie sławny, wzbudzić entuzjazmu wśród zatwardziałych kryminalistów w Folsom. Oto tajemnica talentu: by dotknąć prawdy, wcale nie jest konieczne osobiste doświadczenie. Wystarczy przebłysk intuicji, tajemniczy impuls czy choćby obejrzany film dokumentalny, jak w tym przypadku.

Talent jest zatem zagadkowym darem, ale można z małym ryzykiem błędu wskazać okoliczności, które go mogą ukształtować. Przynajmniej jeśli chodzi o talent muzyczny. Takie jest żelazne założenie ogromnej większości amerykańskich filmów biograficznych. Nie inaczej w przypadku filmowej opowieści o Johnny Cashu (1932-2003). Cytowana scena zostaje zepchnięta na margines fabuły, łatwo o niej zapomnieć, uznać za jeszcze jeden barwny anegdotyczny epizod, jakich tu wiele. Reguły filmowych biografii są w tego typu filmach wyjątkowo sztywno przestrzegane, rezultaty budzą więc często niechęć a nawet agresję krytyki, za to poklask i zrozumienie widowni. Jest to gatunek kina rzeczywiście niemiłosiernie skonwencjonalizowany, co budzi większe wątpliwości niż kiedyś western, a dziś kino akcji czy komedia romantyczna. Wątpliwości są zrozumiałe także dlatego, że opiewani na ekranie bohaterowie i ich perypetie są już niejako własnością publiczną, a ich życie zostało z reguły wyczerpująco udokumentowane i to nie tylko w namiętnie plotkarskich, ale i dążących mozolnie do obiektywizmu książkowych biografiach. Hollywood niewiele sobie jednak z tego robi i w celu *udramatyzowania* wydarzeń wybiera zwykle te momenty i epizody z życia znanych ludzi, które układają się w aż za dobrze znaną mozaikę. W rezultacie dostajemy filmy bliźniaczo do siebie podobne, nawet w szczegółowych rozwiązaniach inscenizacyjnych, a już na pewno w schemacie konstrukcyjnym. Nasuwa się pytanie: jeśli wszyscy muzycy są tak do siebie podobni, to dlaczego słuchając ich nagrań, przynajmniej tych najwybitniejszych, mamy wrażenie obcowania z czymś wyjątkowym?

„Spacer po linie" nie może uniknąć porównań z niedawnym „Rayem", filmie o Rayu Charlesie. Podobieństwa wręcz rzucają się w oczy tym bardziej, że byli to muzycy z tej samej generacji. Co kształtuje artystę? Odpowiedzi na to pytanie w obu filmach są uderzająco zbliżone. Artysta poznał życie od jego twardej strony, wyrwał się z biednego środowiska, miał bolesne doświadczenia w dzieciństwie. Obaj wspięli się na szczyt, by o mało z niego nie spaść za sprawą pustoszących życie uzależnień. Obu też żegnamy w momencie *drugich narodzin*, wielkiego *comebacku*, ponownego triumfu. O dekadach, w których trudno już byłoby uznać ich za buntowników i nowatorów, bo stali się częścią wielkiej machiny *showbiznesu*, już się za wiele nie wspomina. Co zwłaszcza w przypadku Casha jest błędem. Bo przecież jego ostatnie nagrania, dokonywane w pośpiechu, w nieustannym wyścigu ze śmiercią, należą do najbardziej poruszających osiągnięć artysty i to nie dlatego, że świadomość kresu jest w nich stale obecna.

Czy więc *biopic* powtarza tylko utarte banały, prawdy, które publiczność chce usłyszeć i słyszy po raz kolejny? Oczywiście zasępiona twarz snującego bolesne wspomnienia Casha – Phoenixa w sekwencji ramowej może po prostu irytować. Ale nie brak w tym filmie naprawdę udanych scen, które rozsadzają mało elastyczną konwencję od wewnątrz. Cash, zwany *człowiekiem w czerni*, przedstawiany jest jako nie pogodzony ze światem buntownik, choć nie jest do końca jasne, przeciwko czemu się buntuje i na czym, oprócz picia, bunt ten polega. Wiadomo, rzecz jasna, że Cash należał do muzyków, którzy dokonali przewartościowania, pod silnym wpływem rocka, skostniałej częstokroć i mocno skomercjalizowanej estetyki muzyki country. Ale po pierwsze – nie był z pewnością radykałem-rewolucjonistą, raczej wybitnym stylistą, zresztą niekonsekwentnym i zbyt często ulegającym różnorakim wpływom. Po drugie – zapewne wbrew intencjom twórców „Spaceru po linie" można odnieść wrażenie, że Cash burzył się głównie przeciw swej pierwszej żonie, przedstawionej jako straszna mieszczka-tradycjonalistka. Burzył się głównie w imię wielkiej miłości od pierwszego wejrzenia, a raczej od pierwszego zasłuchania, jaką obdarzył wokalistkę June Carter. Uczynienie z historii Casha wielkiej *love story* z przeszkodami ma oczywiście swoje zalety, co zresztą aktorzy, a szczególnie bardzo naturalna Reese Witherspoon jako June, świetnie potrafili wykorzystać. Nie da się jednak ukryć, że niebezpiecznie stąd blisko do tradycyjnego melodramatu, tym razem z *happy endem*: Cash po wielu perypetiach otrzymuje, dzięki swemu aniołowi June, *drugą szansę*, którą skwapliwie wykorzystuje. *Z buntownika bez powodu* zamienia się twórczego, pogodzonego ze światem i ze sobą żonkosia. I takim go pozostawiamy. Jest w tym mało wyrafinowana krzepiąca pedagogika, która nie musi budzić entuzjazmu, raczej zniecierpliwienie. A jednak reżyserowi, Jamesowi Mangoldowi, udało się o wiele lepiej niż legionowi jego poprzedników ukazać w krępujących ramach filmowej biografii zagadkę talentu. Twórczość Casha w swych najlepszych, olśniewających momentach, których było wiele, to wypadkowa bogatych amerykańskich tradycji ludowych



REESE WITHERSPOON, JOAQUIN PHOENIX

i – jednak! – osobistego doświadczenia, nie do końca uświadomionej siły, która pozwoliła mu stworzyć niepowtarzalny styl. Co zostało w wielce przekonujący sposób ukazane w scenie nagrań dla Sama Phillipsa, gdy Cash niespodziewanie dla samego siebie odkrywa własną oryginalność.

Tajemnicę twórczości można ukazać poprzez życiowe doświadczenia, które wcale nie muszą być przesadnie dramatyczne. I to Mangold potrafił jednak wypunktować, słusznie powstrzymując się od przesadnego ubarwiania wielu sekwencji. Dzięki temu odczuwamy otępiającą codzienność życia w trasie, udrękę pokomplikowanego życia prywatnego. I rozumiemy, że choć teksty wielu jego piosenek były zawieszone pomiędzy tradycyjnymi motywami a czystą fantazją, to jednak są w swej prostocie prawdziwe. Tak jak prawdziwa jest pełna surowości i siły piosenka, zresztą napisana przez June Carter, a śpiewana przez Casha – „Ring of Fire". Nie były jej w stanie popsuć nawet dziesiątki rutynowych, często nieudanych wykonań. „Spacer po linie" w pełni uświadamia nam tę prawdę na przykładzie nie tylko tego ale i kilku innych utworów *człowieka w czerni*. Całkiem niezły rezultat jak na film trzymający się reguł gatunku, który od dawna nie zaskakuje inwencją. ■

In Her Shoes
REŻYSERIA **CURTIS HANSON**. SCENARIUSZ **SUSANNAH GRANT** NA PODSTAWIE POWIEŚCI **JENNIFER WEINER**. ZDJĘCIA **TERRY STACEY**. MUZYKA **MARK ISHAM**. WYKONAWCY **CAMERON DIAZ** (MAGGIE FELLER), **TONI COLLETTE** (ROSE FELLER), **BROOKE SMITH** (AMY), **SHIRLEY MACLAINE** (ELLA HIRSCH), **MARK FEUERSTEIN** (SIMON STEIN). PRODUKCJA **IN HER SHOES C/O THE LOT / SCOTT FREE PRODUCTIONS / DEUCE THREE PRODUCTIONS / FOX 2000 PICTURES**. USA 2005. DYSTRYBUCJA **CINEPIX**. CZAS **131 MIN**



CAMERON DIAZ, TONI COLLETTE

SIOSTRY

BOŻENA JANICKA

Pewnego razu żyły sobie dwie siostry: jedna mądra i dobra, ale omijało ją szczęście, i druga, ani dobra ani mądra, lecz przekonana, że świat będzie należał do niej zawsze. I była też dobra wróżka, dzięki której wszystko skończyło się tak dobrze, że już lepiej nie można. Lub: pewnego razu żyła sobie w Los Angeles ceniona pani prawnik, której jednak nie wiodło się w życiu osobistym, oraz jej młodsza siostra, co tu kryć, puszczalska (zdarzało się, że i za pieniądze), złodziejowata (chociaż podkradała kasę tylko rodzinie), bałaganiara, zamieniająca każde mieszkanie w rodzaj chlewika. *Bezmózga bździągwa* – jak określi ją niebawem znajoma dobrej wróżki. Bo wróżka to babcia obu sióstr, mieszkająca na Florydzie w *osiedlu dla aktywnych seniorów*, istnym raju dla bogatych starców, gwarantującym jeszcze tu, na ziemi, cudowne *życie po życiu*.

Oczywiście bajka z bajki, czyli odwołująca się do klasycznej baśni – bajka hollywoodzka. Ale niekoniecznie trzeba ją zaraz oskarżać o wtórność i schematyzm; to po prostu od dawna opowiadana w amerykańskim kinie oswojona baśń domowa. Bowiem jak słusznie zauważył reżyser „Sióstr", *Hollywood słynęło kiedyś z takich filmów*. I podobnie jak każdą bajką, można się nią posłużyć jako strukturą, pozwalającą uporządkować zachowania najzupełniej realne, wydobywając je z chaosu i magmy zwykłych zdarzeń. Otwiera się też szansa – kino amerykańskie wykorzystuje ją od dawna – wpisania w taką modelową opowieść skromnych bo skromnych, lecz autentycznych spostrzeżeń o tym, jak dziś żyjemy i jacy jesteśmy. I jeśli nawet w podobnych filmach nie mogą być głębokie, nikt ich na pewno nie zakwestionuje, nie odrzuci.

A więc młodsza z sióstr, osoba skrajnie nieodpowiedzialna; ale właściwie dlaczego tak z nią jest? Bo miała problemy w szkole (dyslektyczka, do dziś prawie nie umie czytać), obciąża ją więc brak wiary w swoje możliwości? Lecz pod tym schematem, nie tylko zresztą kinowym – trudne dzieciństwo i brak wiary w siebie jako przyczyna życiowych problemów – kryje się chyba inna, trzeźwa konstatacja. Czy owa ślicznotka nie zachowuje się tak, jak się zachowuje, bo po prostu nie chce jej się pomyśleć, co z nią będzie za – powiedzmy – dziesięć lat, kiedy zamieni się w panią w średnim wieku? Więc może jednak *bezmózga bździągwa*, z naciskiem na *bezmózga*? Natomiast ze starszą siostrą, tą dobrze ustawioną i z trudnościami w życiu osobistym, jest jak w piosence: *Czego wciąż mi brak, przecież wszystko mam* – a odpowiedź też jak z piosenek, więc nie warto jej zgłębiać. Ale przecież problemy obu sióstr nie takie znów wymyślone i nie tylko z filmowej bajki. A szanowna babcia – dobra wróżka – też nie tylko z bajki; po prostu jak każda babcia, poczuła się nieźle w roli jedynej osoby, która może pomóc zbłąkanej wnuczce. Natomiast tylko w bajkach jest tak, że defekty intelektu i charakteru (młodsza siostra) oraz zahamowania i kompleksy (starsza) dadzą się usunąć szybko i łatwo. Ale to przecież klasyczny filmowy schemat, obecny nawet w filmach ambitnych, artystycznych.

Bajka i rzeczywistość, modele zachowań i autentyczne obserwacje obyczajowe, psychologiczna prawda i marzenia (nie tylko postaci, również widzów), by wszystko mogło się skończyć lepiej niż się zazwyczaj kończy. Żeby te składniki połączyć bez zgrzytów, trzeba dobrych hollywoodzkich majstrów i dorównujących im aktorów. Cameron Diaz – wiadomo, Toni Colette – trochę mniej, więc przypomnę: „Wesele Muriel", „Szósty zmysł", „Godziny", ale przede wszystkim – przez pierwszą połowę filmu nieobecna na ekranie, jak as ukryty w rękawie – sama Shirley MacLaine. No i wszystko skończyło się jak powinno w bajce – ślubem. Nie ujawniam, czyim – w końcu są tu trzy panie – więc mogę tego faktu nie ukrywać. Otwiera się zresztą również możliwość dalszych ciągów z dalszymi ślubami... Sympatycznie i rozczulająco. Każdy chciałby się znaleźć w takiej baśni, pić miód i wino na tym weselu, tylko jak się przedostać na drugą stronę lustra albo szafy? Bo wniosek, który można wyprowadzić z całości, jest mniej więcej taki: życie bywa burzliwe i niebezpieczne, ale za to starość – to gwarantowany spokój i dostatek, a właściwie szczęście i luksus w rajskim ogrodzie *osiedla dla aktywnych seniorów* (na Florydzie). Więc to jednak nie nasza bajka. ■



The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe
REŻYSERIA **ANDREW ADAMSON**. SCENARIUSZ **ANNA PEACOCK, ANDREW ADAMSON, CHRISTOPHER MARKUS, STEPHEN MCFEELY** NA PODSTAWIE POWIEŚCI **C. S. LEWISA**. ZDJĘCIA **DONALD MACALPINE**. MUZYKA **HARRY GREGSON-WILLIAMS**. WYKONAWCY **GEORGIE HENLEY** (ŁUCJA), **ANNE POPPLEWELL** (ZUZANNA), **SKANDER KEYNES** (EDMUND), **WILLIAM MOSELEY** (PIOTR), **TILDA SWINTON** (BIAŁA CZAROWNICA). PRODUKCJA **WALT DISNEY PICTURES / WALDEN MEDIA / LAMP POST PRODUCTION LTD. USA 2005**. DYSTRYBUCJA **FORUM FILM POLAND**. CZAS **145 MIN**

OPOWIEŚCI Z NARNII: LEW, CZAROWNICA I STARA SZAFA

MACIEJ PAROWSKI

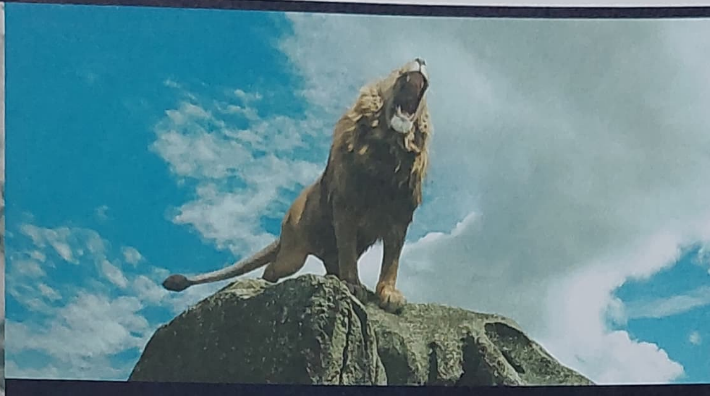
Najnowsza filmowa „Opowieść z Narnii" Andrewa Adamsona będzie nieuchronnie oglądana i oceniana w kontekście trylogii „Władca Pierścieni" Petera Jacksona.

Autorzy tych powieści przeniesionych na ekran – C. S. Lewis i J. R. R. Tolkien – wykładali dawną literaturę w Oksfordzie, przyjaźnili się, Tolkien odegrał kluczową rolę w nawróceniu Lewisa na chrześcijaństwo. Z kolei Adamson i Jackson to ziomkowie z Nowej Zelandii, którzy podbili Hollywood i świat nowoczesnymi baśniami. Pierwszy żartobliwymi, komputerowo animowanymi „Shrekami", drugi – brawurowo i, by tak rzec – mimetycznie sfilmowaną trylogią Tolkiena, oraz ostatnio „King Kongiem", też kręconym z pełną wiarą w realność świata przedstawionego.

Filmowcy zdają się powtarzać różnice temperamentów adaptowanych pisarzy. I choć nie wiemy, co Jackson, reżyser patetyczny, naprawdę sądzi o postmodernistycznym „Shreku", wiadomo na pewno, że już pierwsze strony *dziecinnej* „Opowieści z Narnii" zupełnie się Tolkienowi nie spodobały. Mimo oczywistego mitologicznego wymiaru trylogii, sam autor twierdził, że we „Władcy Pierścieni" nie chodziło mu ani o alegoryzację, ani o mitologizację, lecz o kreację wtórną. O stworzenie kompletnego drugiego świata, w którym mógłby sprawdzić swoją językową maszynerię. Lewis nie miał aż takich ambicji. Jak przystało na neofitę, godził się na służebność swojego pisarstwa wobec religii, której duchowe i intelektualne wzniosłości opiewał z werwą, w czym przypominał Chestertona. „Władca Pierścieni" jest wielką kreacją, mitopeją, opowieścią o ścieraniu się dobra i zła w historii ludów, państw, dynastii, wizją przemian cywilizacyjnych pod zbawiennym działaniem Boskiej mocy, której pomoc bohaterowie mogą przyjąć, choć nie muszą. „Lew, czarownica i stara szafa" – to jednak ilustracja, pstrokaty *patchwork* o mniejszym rozmachu.

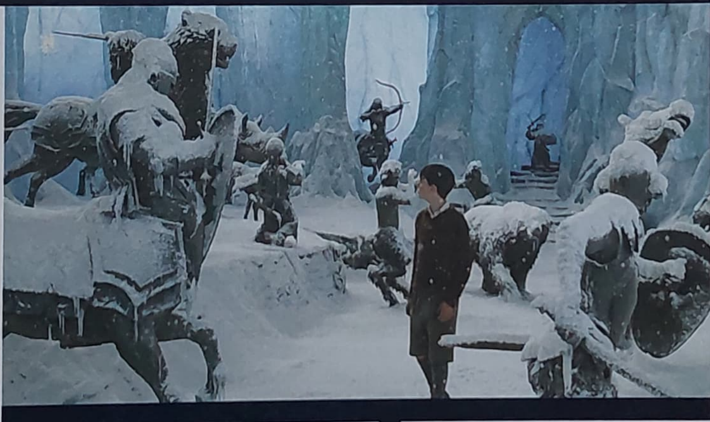
Także oczywiście znakomita formacyjna bajka, w pełen fantazji sposób wprowadzająca młodego czytelnika w metafizyczne tajemnice chrześcijaństwa (obecność zła, zdrady, cud Ofiary i Odkupienia, fenomen Zmartwychwstania). To ją różni od strukturalnie podobnej opowieści w rodzaju „Alicji w krainie czarów", zapraszającej czytelnika do snu innego rodzaju, pełnego ciekawych logicznych gier, lecz bez żadnego apostolstwa. Świat Narnii konstruowany jest odważnie, wyobrażenie Chrystusa jako bajkowego lwa Aslana musiało być dopuszczalne dla kogoś, kto napisał książkę „Odrzucony obraz", traktującą o wizji świata ludzi średniowiecza. I kto rozważając problem poprzedzających Chrystusa mitycznych postaci w rodzaju germańskiego Baldera czy egipskiego Ozyrysa zdobył się na następującą odpowiedź: *Nie wolno nam się wstydzić tego mitycznego blasku, który spoczywa na naszej teologii. Nie wolno nam się denerwować z powodu „analogii" i „pogańskich Chrystusów": oni* p o w i n n i *istnieć – ich brak byłby przeszkodą. Nie wolno nam w fałszywie pojętej duchowości powstrzymywać tu zaangażowania naszej życzliwej wyobraźni.*

Adamson dobrze wyczuł ten religijny i mitologiczny ekumenizm Lewisa. Dlatego kazał filmowemu Aslanowi obudzić się tryumfalnie ze śmiertelnego snu w kamiennym kręgu przypominającym Stonenhenge, domniemaną megalityczną świątynię Słońca. Reżyser w ogóle dość wiernie podąża za literą i duchem prozy Lewisa. Nieobecna w książce, a otwierająca film scena bombardowania pozwala mu lepiej scharakteryzować młodych bohaterów (ambitny i kapryśny egoista Edmund, otwarta na świat Łucja...). Ale też przypomnieć powody, dla których nurzamy się w światach baśni oraz dla których Lewis i Tolkien je pisali. Otóż widzieli przyczynę popularności baśni w trudnych warunkach życia, w inwazji okrucieństwa i bezsensu, jaką była wojna. A baśnie, jak wiadomo, pozwalają nam szukać lepszego





GEORGIE HENLEY, ANNA POPPLEWELL, WILLIAM MOSELEY, SKANDER KEYNES



ANNA POPPLEWELL, SKANDER KEYNES

świata, dają pocieszenie, inspirację. Rację i zrozumienie. Zdaje się, że jest to lek wielce przydatny także w naszych czasach, obfitujących w wojny militarne i kulturowe.

Za ścianą szafy na prowincji w domu starego profesora czeka na dzieci bajkowy świat Narnii, który jest próbą, przygodą i zadaniem. Żyją w nim zabawne stworki i groźne potwory. Włada tym światem zła Biała Czarownica, to jej kaprys sprowadził na ów świat wieczną zimę, lecz bez Bożego Narodzenia. Można wesprzeć zabawnych buntowników pragnących przywrócić utraconą urodę swego świata, zwłaszcza że tajemniczy zbawca Aslan podobno powraca – ale można też przyłączyć się do Czarownicy z powodu jej zwodniczych prezentów i groźnego wdzięku, oraz twardej perswazji służącego jej karła. Adams prowadzi dzieciaki dość pewną ręką, Edmund (Keynes) jest przekonującym młodym zdrajcą (Judaszem) mimo woli, dobry jest faun, przyzwoite wilki, znakomity las skamieniałych postaci. Ale najlepsza jest Biała Czarownica (Tilda Swinton) i... bobry. Te rezonują i wyglądają jakby były żywcem przeniesione ze „Shreków". Czarownica wprowadza chłodny ton wzgardliwej grozy serio, jej obecność na ekranie to dotknięcie prawdziwej przewrotności piekła.

Film jest barwny i sympatyczny, lecz przy wszystkich zaletach trochę przewidywalny. Wizualny rozmach scen pościgów na zamarzniętym jeziorze i malowniczych rycerskich starć i bitew – musiał być wyzbyty dosadności i okrucieństwa, co warunkowała osoba producenta (Disney) i dziecięcego adresata. Pod tym względem dzieło Jacksona/Tolkiena okazało się absolutnie nie do przeskoczenia. Natomiast w przeciwieństwie do filmowego „Władcy..." są „Opowieści z Narnii" pierwszym od lat filmem skrojonym tak poważnie dla naprawdę małego odbiorcy. W całym obrazie czuje się dorosłą pieczołowitość wobec szczegółów pisarskiej wizji i wobec jej mitologiczno-religijnego przesłania. Co jednakowoż może filmowi zaszkodzić, żyjemy wszak w czasach, w których się tępi ideowe jednoznaczności. Problem w tym, że atak stronnictwa Białej Czarownicy na „Opowieści z Narnii" może skonfundować młodych sympatyków filmu nie gorzej niż bombowce nad Londynem jego bohaterów. Ratuj Aslanie! ■

ILUZJON FILMOTEKI NARODOWEJ
Muzeum Sztuki Filmowej
luty 2006

I. REŻYSERZY KINA ŚWIATOWEGO – ROBERT BRESSON

ŁAGODNA
DAMY Z LASKU BULOŃSKIEGO
ANIOŁY GRZECHU
UCIECZKA SKAZAŃCA
MOUCHETTE
LANCELOT
NA LOS SZCZĘŚCIA BALTAZARZE
DZIENNIK WIEJSKIEGO PROBOSZCZA
PROCES JOANNY D'ARC
PIENIĄDZ

II. AKTORSKIE PORTRETY – JAMES FOX

CI WSPANIALI MĘŻCZYŹNI W SWYCH LATAJĄCYCH MASZYNACH r. Ken Annakin
PODRÓŻ DO INDII r. David Lean
SAMOTNOŚĆ DŁUGODYSTANSOWCA r. Tony Richardson
ISADORA r. Karel Reisz
KRÓL SZCZURÓW r. Bryan Forbes
NA WSKROŚ NOWOCZESNA MILLIE r. George Roy Hill
ANNA KARENINA r. Bernard Rose
SŁUŻĄCY r. Joseph Losey
GREYSTOKE: LEGENDA TARZANA, WŁADCY MAŁP r. Hugh Hudson

III. WEEKEND Z KINEM AUSTRIACKIM

OSTATNI MOST r. Helmut Käutner, 1953
PROCES r. Georg Wilhelm Pabst, 1947
PIANISTKA r. Michael Haneke, 2001
RĘCE ORLAKA r. Robert Wiene, 1924
JOHANN STRAUSS – NIEKORONOWANY KRÓL r. Franz Antel, 1987
MOZART r. Karl Hartl, 1955

IV. WEEKEND Z KINEM GRECKIM

PAMIĘTNY ROK r. Theo Angelopoulos
REKONSTRUKCJA r. Theo Angelopoulos
DZIEWCZYNA W CZERNI r. Michael Cacoyannis
GREK ZORBA r. Michael Cacoyannis
IFIGENIA r. Michael Cacoyannis
ELEKTRA r. Michael Cacoyannis

V. WEEKEND Z KINEM CHIŃSKIM

MISTRZYNI WU DANG r. Sun Sha
RIKSZARZ r. Ling Zifeng
MIASTECZKO HIBISCUS r. Jin Xie
ŻÓŁTA ZIEMIA r. Kaige Chen
ZABYTKI PEKINU. r. Chin Wei
WSPOMNIENIA ZE STAREGO PEKINU r. Yigong Wu
TAJEMNICZY BUDDA r. Zhang Huaxun

VI. WEEKEND Z KINEM JAPOŃSKIM

KOBIETA OWAD r. Shohei Imamura
KURA NA WIETRZE r. Yasujiro Ozu
RASHOMON r. Akira Kurosawa
IMPERIUM ZMYSŁÓW r. Nagisa Oshima
WROTA PIEKIEŁ r. Teinosuke Kinugasa,
RAN r. Akira Kurosawa

Pełny wykaz tytułów, dat i godzin projekcji na www.fn.org.pl



JULIA WRÓBLEWSKA, MACIEJ ZAKOŚCIELNY, FADO



MACIEJ ZAKOŚCIELNY, AGNIESZKA GROCHOWSKA

TYLKO MNIE KOCHAJ

ANTONI GARBACZEWSKI



AGNIESZKA DYGANT, MACIEJ ZAKOŚCIELNY

Zabłąkał się serial na duży ekran kinowy. Serial telewizyjny, oczywiście. I nie pierwszy, zapewne nie ostatni. Nie ma w tym nic złego, ale oglądanie takiego filmu narzuca wymogi, które dla widza kinowego nie są takie oczywiste. Tym gorzej dla niego. Jeśli wybierze się na film „Tylko mnie kochaj", powinien z miejsca się dostosować albo zrezygnować z oglądania. I niech nie próbuje krytycznych ocen: wobec obowiązującej na ekranie konwencji po prostu nie mają sensu. A reguły są następujące: należy przyjąć do wiadomości, że seriale, zwłaszcza utrzymane w formule komedii romantycznej, dzieją się zawsze o b o k. W rzeczywistości, która nie jest odbiciem, lecz tylko refleksem tej naszej, znanej – ponieważ ta na ekranie musi być piękniejsza i bogatsza. Rozgrywają się w czasie dość nieokreślonym, raczej przyszłym, no i w trybie niedokonanym. Innymi słowy: coś na ekranie rozpoznajemy, ale nie wszystko. I tyle wystarczy. Realizmu mamy przecież dosyć na co dzień. Zaakceptować też trzeba fikcyjne założenia wyjściowe bez próby podważania ich logiki, bo nie będzie zabawy. W filmie „Tylko mnie kochaj" wszystko dzieje się dlatego, że przed siedmiu laty pewien chłopak nie zauważał w szkole zadurzonej w nim dziewczyny. Raz nawet przespał się z nią *na imprezie* (szkolnej?), ale natychmiast potem zapomniał. Całkowicie. No i mamy film. Treść? Lekkomyślny chłopak naprawi swoje przewiny. Nie bez komplikacji, ale naprawi. A więc komedia. Romantyczna, bo przewiny mają charakter sercowy. Lekkomyślny chłopak, który wyrósł na człowieka sukcesu, architekta, nie dokonuje jednak aktu ekspiacji sam z siebie, ale zostaje zmuszony. Do akcji rusza bowiem dziecko, dziewczynka urocza, choć uparta i kuta na cztery nóżki. Wie doskonale, co robi. Jest ważną figurą w zmowie kobiet. Oczywiście, w takim spisku mężczyźnie przypada rola ofiary. Bo mężczyzna, choć atrakcyjny, seksy, mocny, jest jednak trochę nierozgarnięty. Maciej Zakościelny spisuje się w tej roli jak na bohatera serialu przystało. To znaczy zmienia się. Dosłownie z dnia na dzień, bowiem akcja toczy się w ciągu pięciu dni symbolizowanych przez pięć zielonych jabłek z importu. Dopiero potem jest finał, a właściwie dwa (ten drugi dzieje się pod napisami końcowymi). Partnerki Michała są znacznie bardziej stereotypowe, jakby do rozgrywki na ekranie otrzymały od reżysera znaczone karty. A więc mała Michalina (Julia Wróblewska) przede wszystkim słodko się uśmiecha. Agata (Agnieszka Dygant) z poczuciem humoru podkreśla ostre rysy groteskowe. Julia (Agnieszka Grocholska) z wdziękiem podkreśla rys miękkiej enigmatyczności. Niespodzianek nie będzie, każda z trzech pań jest od początku do końca taka sama. Z czego trudno robić zarzut, bo poetyka serialowa nie znosi komplikacji. Reszta jest dekoracją. Dekoracyjna jest Grażyna Szapołowska w epizodzie. Dekoracyjne miejsce akcji: Warszawa. Jakaż to piękna metropolia, w dzień i w nocy! Jaka elegancka! Takiej jeszcze nie widzieliśmy. A biura? Supernowoczesne klatki ze szkła i przestrzeni. Mieszkania? Na szczycie wieżowców, z wyposażeniem kuchni prosto z „Elle Decoration". Stroje? Żeby nas było stać... Samochody? Ditto.

Oczywiście, to tylko zabawa. Ryszard Zatorski i zespół jego współpracowników zgrabnie dokonują stylizacji świata. Nawet sopocki Grand Hotel i stare poczciwe molo zyskują aurę niezwykłości. Kłopot zaczyna się przy próbie oceny tego wszystkiego, oceny ponad walorami czysto rozrywkowymi. Zatorski nazwał swój film bajką. Jednak przesadził. Bajka przekazuje symbolicznie jakąś sumę życiowego doświadczenia i mądrości. „Tylko mnie kochaj", od tytułu poczynając, nie wykracza poza mądrość serialu, najłatwiejszego i najpowszechniejszego dziś sposobu zaspokajania ukrytych pragnień o luksusie, bogactwie i łatwym szczęściu. Z mądrością nie ma to wiele wspólnego, z doświadczeniem jeszcze mniej.

REŻYSERIA I SCENARIUSZ: RYSZARD ZATORSKI. WSPÓŁPRACA SCENARIUSZOWA KAROLINA FRANKOWSKA. ZDJĘCIA TOMASZ DOBROWOLSKI. MUZYKA MACIEJ ZIELIŃSKI. WYKONAWCY MACIEJ ZAKOŚCIELNY (MICHAŁ), JULIA WRÓBLEWSKA (MICHALINA), AGNIESZKA GROCHOWSKA (JULIA), AGNIESZKA DYGANT (AGATA), MARCIN BOSAK (ASYSTENT), PRZEMYSŁAW SADOWSKI (OFICER POLICJI), DOMINIKA KLUŹNIAK (ŁUCJA), TOMASZ KAROLAK (LUDWIK), GRAŻYNA SZAPOŁOWSKA, JAN FRYCZ, WOJCIECH SOLARZ ORAZ DANUTA STENKA I ARTUR ŻMIJEWSKI. PRODUKCJA TADEUSZ LAMPKA (MTL MAX FILM), DARIUSZ GĄSIOROWSKI (TVN). DYSTRYBUCJA INTERFILM, ITI CINEMA. POLSKA, 2006. CZAS 93 MIN

plus dla koneserów


SILJE TORP FAERAVAAG, STIG HENRIK HOFF

Hawaii, Oslo
REŻYSERIA **ERIK POPPE**. SCENARIUSZ **HARALD ROSENLOW EEG**. ZDJĘCIA **ULF BRANTAS**. MUZYKA: **KAADA, BUGGY WESSELTOFT**. WYKONAWCY **JAN GUNAR ROISE** (LEON), **TRONDE ESPEN SEIM** (VIDAR), **EVY KASSETH ROSTEN** (ASA), **AXEL HENNIE** (TRYGVE). PRODUKCJA **PARADOX SPIELLEFILM A/S, NORWEGIA 2004**. DYSTRYBUCJA **BEST FILM**. CZAS **125 MIN**

HAWAJE, OSLO

MATYLDA SZEWCZYK

Motywem przewodnim, a zarazem swego rodzaju metaforą wielowątkowej akcji filmu „Hawaje, Oslo", jest wypełniający ekran obraz barwnej, wciąż zmieniającej się układanki, przypominającej kalejdoskop. Kolorowe szkiełka tworzą coraz to nowe kombinacje. W kalejdoskopie nie ma wielu elementów, jednak najmniejszy ruch zmienia oglądany wzór. Ta optyczna zabawka działa dzięki układowi luster: patrzący nie odróżnia rzeczywistych szkiełek od ich lustrzanych odbić.

Podobnie jest ze strukturą filmu Erika Poppego. Oto pewnej upalnej nocy w Oslo Vidar, pracownik szpitala dla psychicznie chorych, ma sen. W owym śnie jeden z jego podopiecznych, Leon, biegnie ulicą i wpada prosto pod jadącą na sygnale karetkę pogotowia. Kiedy więc tej samej nocy Leon rzeczywiście wstaje z łóżka i wydostaje się z pokoju, Vidar nie słucha zapewnień koleżanki, że pacjent niebawem wróci, tylko rusza w jego ślady. Ma bowiem powody wierzyć, że jego sny się sprawdzają. I próbuje działać, choć wszelkie dotychczasowe usiłowania zapobieżenia przewidzianym przez niego wydarzeniom nie są zachęcające.

Tej nocy nie dzieje się jednak nic niepokojącego. Powoli poznajemy kolejnych bohaterów: brata Leona – Trygvego, skazanego za napady rabunkowe, Asę, z którą Leon ma się spotkać w dniu wspólnych 25. urodzin w restauracji Hawaje w Oslo, Millę i Frodego, którym właśnie urodził się mały synek. Wszyscy przeżyją ciężki upalny dzień, zanim kolejnej nocy elementy układanki ułożą się w nową konfigurację. Pozostaje pytanie, w jakim stopniu będzie ona odpowiadać sennej wizji Vidara.

Metafora kalejdoskopu wykorzystana zostaje przez Poppego dość zręcznie. Losom bohaterów przyglądamy się jakby przez magiczne szkło, z pewnego oddalenia, ogarniając wzrokiem niedostępną dla nich samych całość. Poetyka snu sprawia, że nie traktujemy fabuły linearnie, lecz raczej jako rozważanie wielu wariantów tej samej sytuacji. Problem w tym, że – jak w kalejdoskopie – pozorna wielość opiera się tu w istocie na jednym, wypróbowanym schemacie. Struktura filmu „Hawaje, Oslo" nie odbiega od znanego wzorca, można ją rozszyfrować już po kilku minutach. W tej sytuacji widza mógłby poruszyć tylko oryginalna gra z konwencją: uświadamiająca jednocześnie paradoksalną nieautentyczność rzeczywistości, ale i szczególną prawdziwość wyśnionej fikcji.

Taki zabieg udawał się chwilami Alejandrowi Gonzalezowi Inarritu w filmie „Amores Perros", którego punktem węzłowym jest, jak w utworze Poppego, wypadek samochodowy. Najwartościowsze elementy dzieła meksykańskiego reżysera ujawniają się nie tyle w skomplikowanej strukturze czy wybujałej dramaturgii, co w pojawiających się w filmie elementach pozornie absurdalnych, zapadających w pamięć właśnie dzięki wskazaniu na paradoksy i wielość wymiarów przeżywanej rzeczywistości. Tymczasem u Poppego, jeśli odjąć wątek metafizyczny, wszystko rozgrywa się w ramach narracji dość oczywistych. Nieprawdopodobne zdają się co najwyżej zbiegi okoliczności, krzyżujące drogi bohaterów – a trudno tę cechę uznać za zaletę filmu. Reżyser „Hawaje, Oslo" popełnia ten sam błąd, co Inarritu w filmie „21 gramów": stawia na dramatyzm wypadków licząc, że odbiorcę poruszy waga samego problemu. Mamy więc w norweskim filmie chorobę i zagrożenie życia niemowlęcia, mamy też dzieci osierocone i porzucone. Ta quasi-realistyczna problematyka dobrze utworowi nie robi. Wywołuje jedynie powierzchowne współczucie czy sympatię, pojawiające się niejako automatycznie, bez głębszej refleksji. Całe udziwnienie splątanej historii służy jedynie łatwiejszemu wyartykułowaniu przesłania. Z kolei to, co się schematyzacji wymyka, wydaje się przypadkowe: nie do końca wiadomo, jakiej interpretacji miałoby służyć. Zaś na pytania, na które najbardziej chcielibyśmy znać odpowiedź, odpowiedzi nie ma.

Są w filmie Poppego zabiegi formalne, które pasowałyby raczej do studenckiej etiudy niż do filmu dojrzałego twórcy. Natrętnie a monotonnie wizualizowany upał raczej irytuje niż podkreśla atmosferę gorączki decydujących dla bohaterów dni. Z drugiej strony – i to niewątpliwie zaleta – praktycznie nie ma tu obrazowego lukru, którym obficie podlewa się tak wiele rzekomo ambitnych dokonań współczesnego kina. „Hawaje, Oslo" są chwilami obrazowo ciekawe: w atmosferze zapadającego letniego zmierzchu, zapalających się świateł, ciemniejącego nieba rozgrywają się najbardziej interesujące sceny, dobrze korespondujące z przenikającą film poetyką snu. Zresztą gra ze światłem to podstawowy budulec kina, a zarazem zasada funkcjonowania kalejdoskopu. Życie podobne do snu, napięcie między niepewnością a zdeterminowaniem – takie wydają się wewnętrzne założenia filmu Poppego. Być może jednak warto by poczekać na bardziej złożone i bardziej zaskakujące wnioski niż te, które zdecydował się wysnuć norweski reżyser. ■

KONKURS

Na płytach dvd dostępny jest już film „Factotum" Benta Hamera wydany przez Best Film w cyklu „Plus dla koneserów". Dla naszych Czytelników dostaliśmy płyty z filmem i książki Charlesa Bukowskiego. Otrzymać je mogą Ci z Państwa, którzy odpowiedzą prawidłowo na konkursowe pytanie:

Erik Poppe, reżyser filmu „Hawaje, Oslo" pracował z Bentem Hamerem przy jednym z jego wcześniejszych filmów. Jak brzmi tytuł tego filmu?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 28 lutego 2006 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO2. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.

W STARYM KINIE LUDWIKA STARSKIEGO

TADEUSZ SZYMA

Znawca i miłośnik dawnych filmów, autor popularnej audycji telewizyjnej im poświęconej, obecnej na małym ekranie przez ponad 30 lat – Stanisław Janicki – jest także scenarzystą i reżyserem ciekawych dokumentów, m.in. biograficznych, przypominających ważne postaci z historii polskiego kina. Po udanej – sprzed ośmiu już lat – próbie przedstawienia życiowych perypetii Eugeniusza Bodo, rozwikłaniu zagadki tajemniczej śmierci i przybliżeniu współczesnym widzom jego artystycznej sylwetki („Za winy niezawinione...") i po filmie o Aleksandrze Fordzie przygotował kolejny tego rodzaju obraz, bazujący na archiwaliach, tym razem poświęcony Ludwikowi Starskiemu.

Ten zaś, wzięty scenarzysta przed- i powojennych filmów rozrywkowych, autor wielu szlagierowych tekstów a także ojciec późniejszego polskiego laureata Oscara za scenografię, ukochanego *Allanka – prawdziwej pasji jego życia*, był pogodnym i dowcipnym, życzliwym ludziom człowiekiem *o otwartym sercu na świat*. Mimo wieloletniej pracy w mediach, wielkiej popularności piosenek, do których pisał słowa, i ogromnej widowni filmów zrealizowanych na podstawie jego scenariuszy, sprawiał wrażenie osoby *szalenie nieśmiałej*, stroniącej od wszelkich okazji do jakiegokolwiek eksponowania samej siebie. Zadziwiające, że nawet pośród rodzinnych pamiątek zachowało się bardzo niewiele jego zdjęć, co oczywiście nie ułatwiało pracy nad poświęconym mu filmowym dokumentem.

W tej sytuacji bezcennym materiałem archiwalnym przypominającym współtwórcę pierwszego powojennego przeboju kinowego okazał się króciutki fragment reportażu, zrealizowanego przed laty dla telewizyjnej Jedynki właśnie przez Stanisława Janickiego: „Od niego się zaczęło – Zakazane piosenki", w którym udało się utrwalić parę migawek z domowego zacisza sędziwego już scenarzysty i tekściarza. Przypomina on tutaj, że ten nie poddający się erozji czasu film Leonarda Buczkowskiego miał być pierwotnie dokumentem, do którego autentyczny materiał wokalny i muzyczny zbierał wraz z reżyserem na stołecznych targowiskach, a sam dodał do tego jedną tylko napisaną przez siebie – dla młodziutkiej Zofii Mrozowskiej – smutną piosenkę o warszawskim getcie.

Przygnębiony stanem wojennym Ludwik Starski zmarł w 1984 roku w wieku 81 lat i dziś, poza synem Allanem, trudno jest znaleźć bliskich obserwatorów jego długiego i ciekawego życia, w którym niezwykle dramatyczną cezurę wyznaczyła wojna, w znacznej mierze przeżyta przezeń w... szafie, gdzie przyszło mu się stale ukrywać. Najbliższy przyjaciel – Władysław Szpilman, z którym był w bliskiej zażyłości i stałym kontakcie telefonicznym, niczym na gorącej linii, zmarł parę lat temu, i w tych warunkach pierwszoplanowe role świadków minionego czasu, wspominających bohatera filmu, przypadły Edwardowi Zajičkowi i Krzysztofowi Teodorowi Toeplitzowi. Ich pełne ciepła i humoru opowieści, niemal same tylko zabawne anegdoty, dobrze charakteryzują pogodnego, kochającego życie i ludzi opowiadacza wesołych na ogół historii, które lubił wymyślać ku uciesze bliźnich. Traktował bowiem film – jak to trafnie ujął syn Allan, podsuwając tym samym celny tytuł dokumentowi Janickiego – *jako pewien rodzaj bajki*. Nieufny wobec awangardy i pretensjonalnych poszukiwań formalnych, poczuwający się do odpowiedzialności za pieniądze inwestowane w produkcję filmową, a przy tym prawdziwie skromny, z upodobaniem przytaczał charakterystyczne powiedzonko łódzkiego producenta Dawida Lebenbauma, że *sztukę robi konkurencja*; nie on. A przecież choć niezbyt wymyślne scenariusze Starskiego mocno zwietrzały, to jednak zachowały sporo wdzięku, zaś niektóre piosenki okazały się wprost wiecznie młode.

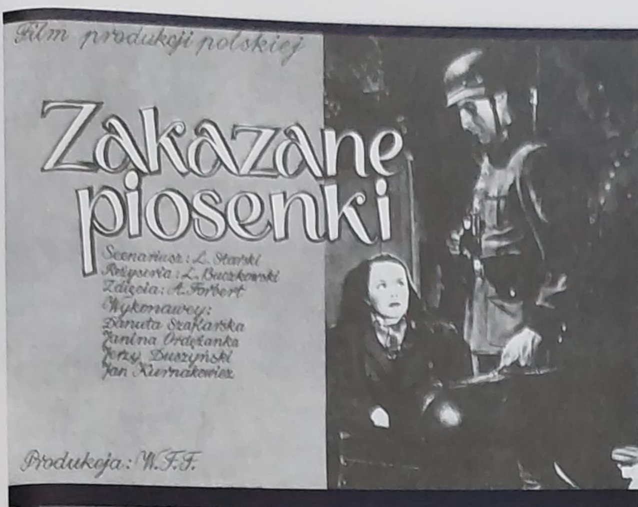
I te piosenki właśnie, śpiewane m.in. przez Eugeniusza Bodo i Adolfa Dymszę – pojawiających się wraz z innymi dawnymi aktorami w wykopiowaniach z kilkunastu przed- i powojennych filmów, zrealizowanych według scenariuszy Starskiego – stwarzają wielce przyjemną oprawę muzyczną poświęconego mu dokumentalnego obrazu. Stanowią doskonałą lekcję poglądową na zadany widzom przez reżysera wdzięczny temat z historii polskiego kina. Wykopiowania te zgrabnie porządkują całość materiału filmowego, regularnie rytmizują go i znakomicie ożywiają, coraz to ilustrując wspomnienia snute przed kamerą. Układa się z tego swoista antologia tytułów starych, lepiej lub gorzej pamiętanych, a teraz przypominanych w nader sympatycznych wyimkach filmów, poczynając od „Pieśniarza Warszawy" z 1934 r., przez m.in. „Jadzię", „Pawła i Gawła", „Sportowca mimo woli", „Zapomnianą melodię", a po wojnie: „Zakazane piosenki" „Skarb", „Pierwszy start", „Przygodę na Mariensztacie", na „Hallo, Szpicbródka" kończąc – z 1977. W równoległej antologii szlagierów listę otwiera „Zimny drań", a nie brakuje tam m.in. takich piosenek jak „Śpij, kochanie", „Jak cudne są wspomnienia", „Sex appeal", „Ach, jak przyjemnie", „I co mi jeszcze trzeba", „Jak przygoda, to tylko w Warszawie".

Powojenne, nader przykre doświadczenia Ludwika Starskiego z cenzurą, o których dość oględnie wspomina syn Allan, potwierdzają znaną skądinąd prawdę, że właściwą aurą totalizmów jest ponura nuda, i że tyrani jak ognia boją się nie tylko rzeczywistości, ale i śmiechu. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na zdumiewający fakt, że filmem szczególnie *katowanym przez cenzurę* była „Przygoda na Mariensztacie", bowiem partyjni, rzekomi przedstawiciele *ludu pracującego* starali się wówczas... skrywać swoje proletariackie pochodzenie i zacierać ślady społecznego awansu, co nieopatrznie dokumentował w swym scenariuszu niepoprawny i *uparty scenarzysta*.

Ale ponieważ nie samym kinem człowiek żyje, w filmowym konterfekcie Ludwika Starskiego nie zabrakło i wspomnień o pozafilmowych jego pasjach. Poza afektem do żony Marii, przedwojennej tancerki, i synem Allankiem, były to jeszcze samochody – w Polsce Ludowej dobro szczególnie cenne i trudno dostępne. Starski mógł sobie na nie pozwolić (i to w wersji zupełnie wówczas niezwykłej – z bezdętkowymi oponami peugeota 404 na przykład i samochodowym patefonem na amortyzujących drgania sprężynach!) oczywiście dzięki swym quasi-rynkowym sukcesom scenarzysty i tekściarza w warunkach zgoła nierynkowej gospodarki socjalistycznej.

Przypominanie takich postaci przez Stanisława Janickiego to wręcz wzorcowe łączenie przyjemnego z pożytecznym. Można





PLAKAT Z „ZAKAZANYCH PIOSENEK"



LUDWIK STARSKI
I WŁADYSŁAW SZPILMAN

się sporo dowiedzieć, nieźle zabawić, a uśmiechając się, także melancholijnie porozmyślać. I chociaż Ludwik Starski nie był, zdaje się, osobowością bardzo wyrazistą, to przecież owocami swego talentu – szczodrze i bezpretensjonalnie przez lata rozrzucanymi – odcisnął niezatarty ślad w dziejach polskiej kinematografii. Dobrze się stało, że ten ślad został z wyczuciem i sentymentem odczytany i utrwalony na nowo w ekranowym dokumencie, wyprodukowanym przez Film Studio MTM, które ma już spory, warty uwagi dorobek w popularyzacji historii naszego kina, nie tylko w tym lżejszym wydaniu. ■



„PIEŚNIARZ WARSZAWY" (1934)
REŻ. MICHAŁ WASZYŃSKI

Film jest bajką
SCENARIUSZ I REŻYSERIA **STANISŁAW JANICKI**. ZDJĘCIA **KRZYSZTOF TUSIEWICZ**. KIEROWNIK PRODUKCJI **ANTONI SAMBOR**. PRODUCENCI **NINA GUTOWSKA-TERECHOWICZ** I **MARIA MARSZAŁEK** DLA **PROGRAMU 2 TVP SA**, 2005. CZAS **37 MIN**



„O CZYM SIĘ NIE MÓWI"
FILM Z 1939 R.
ZE SCENARIUSZEM LUDWIKA STARSKIEGO
– 18 LUTEGO O GODZ. 9:15
W TELEWIZJI KINO POLSKA.



FELLINI – CASANOVA

Pełen blasku wkracza na nasze domowe ekrany jeden z najdziwniejszych filmów Mistrza Felliniego. Krzywdzony niesprawiedliwymi ocenami, ale przez innych wynoszony najwyżej. Mówi się, że już po rozpoczęciu realizacji Fellini uznał, że nie znosi swojego bohatera, osiemnastowiecznego uwodziciela i szarlatana. Dlatego dręczył aktora, pełnego najlepszych chęci Donalda Sutherlanda. Ale to tylko legenda, bo wiadomo skądinąd, że Fellini uznał ten właśnie film za najpełniejszą realizację swojej twórczej koncepcji. A od Sutherlanda wymagał po prostu innego, behawiorystycznego podejścia, bez bagażu psychologicznego przeżywania. I osiągnął, co chciał, Casanova na ekranie jest marionetką w całkowicie sztucznym świecie, gdzie kulminacją staje się jego taniec z mechaniczną lalką. Dzisiaj odkrywa się arcydzieło Felliniego na nowo. Nie przestaje zadziwiać z jednej strony filozoficznym obrazoburstwem (niektórzy twierdzą wręcz, że cynizmem), z drugiej wysublimowanym pięknem surrealistycznego obrazu. Scenograf Danilo Donati zbudował świat ekstrawagancki i kompletny, zresztą stosując się ściśle do wskazówek Felliniego. Latarnię magiczną zaprojektował Roland Topor. Nino Rota napisał urzekającą muzykę w oparciu o tematy z XVIII wieku. *Mechanistyczna histeria* pisali niechętni filmowi, *erotyczna demencja*. Tylko że jest w tym filmie także poetycka sublimacja i mądrość artysty spoglądającego z dystansu na odwieczny teatr ludzkich przywar.

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI. WŁOCHY 1976. REŻYSERIA FEDERICO FELLINI. WYKONAWCY DONALD SUTHERLAND, MARGARET CLEMENTI, CLARISSA MARY ROLL, DANIELA GATTI, CECILY BROWNE, CLARA ALGRANTI, DANIEL EMILFORK BERENSTEIN, TINA AUMONT. DVD 157 MIN.

KONKURS

Nasi Czytelnicy mogą wygrać płyty DVD z filmem „Casanova" (od filmy Monolith Video dostaliśmy dla Państwa również egzemplarze ekskluzywnej edycji płyty w specjalnym opakowaniu). Otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:
kto zagrał Casanovę w najnowszym filmie o tej postaci, zrealizowanym przez Lasse Hallströma?
Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 28 lutego 2006 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO1. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO. SMS POWERED BY MOBILTEK



Belle Epoque

HISZPANIA/FRANCJA 1992. REŻYSERIA FERNANDO TRUEBA. WYKONAWCY JORGE SANZ, PENELOPE CRUZ, MIRIAM DIAZ-AROCA, ARIADNA GIL, MARIBEL VERDU, FERNANDO FERNAN GOMEZ. DVD Z DODATKAMI, M.IN. DOKUMENT Z REALIZACJI. CZAS 110 MIN. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

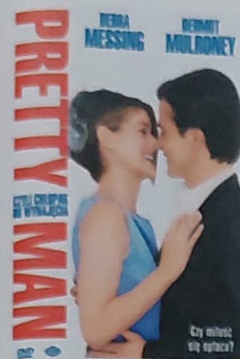
■ Tego filmu nie wolno przegapić z wielu względów. Przede wszystkim dlatego, że jest ważny: zdobył prawie 30 nagród, w tym Oscara 1994 za najlepszy film zagraniczny, 8 hiszpańskich nagród Goya, nagrodę Brytyjskiej Akademii Filmowej. To coś znaczy. Także dlatego, że jest znakomicie zrobiony i grany. Ale przede wszystkim dlatego, że jest to film po prostu piękny. Tak jak sugeruje tytuł. Oczywiście, termin *belle epoque* użyty został metaforycznie: oznacza krótki okres spokoju w Hiszpanii, przed początkiem faszyzmu. Jest więc rok 1931. Scena godna Buñuela: dezertera z wojska prowadzą wiejską drogą dwaj skłóceni strażnicy, skłóceni do tego stopnia, że jeden zabija drugiego, po czym strzela do siebie. A chłopak (ma na imię Fernando) trafia do willi starego anarchisty Manolo, który pędzi spokojne i wygodne życie, przyjaźni się z księdzem i chętnie wita nowego partnera do wieczornych dysput przy winie. Fernando powinien jednak odjechać, ale z pociągu, który ma go zabrać do Madrytu, wysiadają cztery dziewczyny – córki Manola. Jedna piękniejsza od drugiej. I Fernando ulega urokowi wszystkich. O wyjeździe nie ma już mowy, natomiast zaczyna się czas miłości. I tu wielka niespodzianka: okazuje się, że seks na ekranie, nawet *gorący*, może być czuły, delikatny i po prostu piękny.



Komornik

POLSKA 2005. REŻYSERIA FELIKS FALK. WYKONAWCY ANDRZEJ CHYRA, MAŁGORZATA KOŻUCHOWSKA, KINGA PREIS, GRZEGORZ WOJDON, JAN FRYCZ, MARIAN OPANIA, MARIAN DZIĘDZIEL. DVD. CZAS 100 MIN. DYSTRYBUCJA ITI

■ Wśród rekordów ubiegłego roku w kinach – drugie miejsce. To dynamiczny, pełen akcji film, który budzi jednak kontrowersje. Trudno jednoznacznie zakwalifikować tak nietypowego bohatera, jakim jest trzydziestolatek Lucjan Bohme – komornik w podupadłym przemysłowym mieście. Wiadomo, że chodzi o Wałbrzych, znakomicie filmowany przez Bartka Prokopowicza. Lucjan jest bezwzględny w wykonywaniu obowiązków, sprawny aż do okrucieństwa. Po czym doznaje nagłego przełomu. Buntuje się i pragnie zmazać krzywdy. Tylko że teraz wszystko obraca się przeciw niemu. Jest to opowiedziane na ekranie z ironią i gorzkim poczuciem humoru. Nikt nie potrzebuje zadośćuczynienia. Dobro budzi nieufność i z całą pewnością nie skłania nikogo do wdzięczności. W nowym wcieleniu Lucjan jest bardziej znienawidzony niż wówczas, gdy podział ról był jasny: reprezentował przemoc i przeciw sobie miał ofiary, które usiłowały z przemocą walczyć. Andrzej Chyra brawurowo gra człowieka wbrew wszystkiemu zdolnego do przemiany i dlatego skazanego na klęskę. Grand Prix w Gdańsku, nagroda dla Chyry i Kingi Preis, także za zdjęcia Prokopowicza. Scenariusz Grzegorza Łoszewskiego był już nagrodzony wcześniej, w konkursie Hartley-Merrill.



Pretty Man, czyli chłopak do wynajęcia

THE WEDDING DATE. USA 2005. REŻYSERIA CLARE KILNER. WYKONAWCY DEBRA MESSING, DERMOT MULRONEY, AMY ADAMS, JACK DAVENPORT, SARAH PARISH, JEREMY SHEFFIELD. DVD, VHS. CZAS 90 MIN. DYSTRYBUCJA VISION

■ Tytuł nadany przez polskiego dystrybutora sugeruje nawiązanie do sławnej „Pretty Woman", ale niestety, na sugestiach się kończy. Twórcy filmu byli skromniejsi, zadowolili się tytułem „The Wedding Date" (Data ślubu). Chodzi o ślub przyrodniej siostry energicznej Kate Ellis z Nowego Jorku, która dowiaduje się, że drużbą ma być jej były narzeczony. Ambitnie wynajmuje więc Nicka, *pana do towarzystwa*, czyli żigolaka za pieniądze. W tym przypadku opłata wynosi 6 tys. dolarów oraz bilet lotniczy ze Stanów do Londynu, gdzie Nick odegrać ma rolę nowego narzeczonego Kate. Oczywiście, że na tym *odegraniu roli* się nie skończy, zwłaszcza że Dermot Mulroney jest bardzo przystojny. Ale przy okazji zaskakująco nieporadny aktorsko. Na próżno Debra Messing robi, co może. Między nimi tak naprawdę się nie iskrzy. A kiedy główna para zawodzi, nic filmu nie ratuje. Jest to komedia dużych ambicji i zmarnowanych szans. Nawiązuje do modnych przed paru laty przebojów, takich jak „Mój chłopak się żeni" czy „Cztery wesela i pogrzeb", ale okazuje się tylko ich nikłym echem. Do sukcesu potrzebny byłby większy ładunek ironii, romantycznej świeżości i obyczajowej prawdy.



Trzy kolory: Niebieski, Biały, Czerwony

REŻYSERIA KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI BOX Z FILMAMI DVD: NIEBIESKI. FRANCJA, POLSKA 1993. WYKONAWCY JULIETTE BINOCHE, BENOIT REGENT, FLORENCE PERNEL, EMMANUELLE RIVA. CZAS 95 MIN. WŚRÓD DODATKÓW: LEKCJA KINA KIEŚLOWSKIEGO.
BIAŁY. FRANCJA, POLSKA 1993. WYKONAWCY ZBIGNIEW ZAMACHOWSKI, JULIE DELPY, JERZY STUHR, JANUSZ GAJOS. CZAS 100 MIN. WŚRÓD DODATKÓW: WYWIAD Z JULIE DELPY, SPOTKANIE Z MARINEM KARMITZEM.
CZERWONY. FRANCJA/POLSKA 1994. WYKONAWCY IRÈNE JACOB, JEAN-LOUIS TRINTIGNANT, FREDERIQUE FEDER, JEAN-PIERRE LORIT. CZAS 100 MIN. WŚRÓD DODATKÓW: SIEDEM WYCIĘTYCH SCEN ORAZ KIEŚLOWSKI W CANNES, 1994. DYSTRYBUCJA BEST FILM

■ Wkraczamy w Rok Kieślowskiego. Odszedł przed dziesięciu laty, w marcu 1996. Przedwcześnie. Jego ostatnim dziełem pozostała trylogia „Trzy kolory". Kolory francuskiej flagi, symbolizujące hasła Rewolucji Francuskiej: wolność, równość, braterstwo. Ale ilustrowane paradoksalnie, w scenariuszach, które napisał z adwokatem, Krzysztofem Piesiewiczem. W „Niebieskim" historia Julie, która traci w wypadku córeczkę i męża, i chce o dotychczasowym życiu zapomnieć, zmusza do zastanowienia się nad kwestią wolności. Wolności od uczuć. W „Białym" polski fryzjer, którego opuściła żona-Francuzka zabierając mu wszystko, chce udowodnić, że jest lepszy, a więc *równiejszy*. W „Czerwonym" młoda dziewczyna nawiązuje trudny związek ze zgorzkniałym starym sędzią. Czy na tym polega *braterstwo*? Trzy refleksyjne, głębokie filmy. Odnowiona wersja pozwala docenić całą urodę obrazu i jego kunsztowność.



King Kong

USA 1933. REŻYSERIA MERIAN C. COOPER, ERNEST B. SCHOEDSACK. WYKONAWCY FAY WRAY, ROBERT ARMSTRONG, BRUCE CABOT, FRANK REICHER. CZ/B. DVD CZAS 103 MIN. DYSTRUBUCJA WARNER HOME VIDEO

■ Czołówka nie wymienia najważniejszego wykonawcy: jest nim olbrzymi goryl Kong animowany przez Willisa O'Briena, mistrza animacji poklatkowej. To dzięki niemu ożywa na ekranie jeden z najbardziej osobliwych bohaterów kina, Bestia zakochana w Pięknej, skazana na miłość niespełnioną i na śmierć, którą niesie cywilizacja. Dystrybutor mądrze zdecydował się na wypuszczenie tej pierwszej, czarno-białej wersji nieśmiertelnej legendy kina w czasie, gdy możemy oglądać wielkie widowisko Petera Jacksona, wykorzystujące wszelkie możliwości najnowszej techniki. Porównania nie mają oczywiście sensu, chociaż mroczne, czarno-białe obrazy wciąż zachowują filmową grozę, która porażała widzów sprzed lat siedemdziesięciu. Finałowa scena na szczycie Empire State Building przypomina natomiast teatr kukiełek i nie wywołuje zawrotu głowy, jak jej dzisiejsze powtórzenie. Ale nie ulega wątpliwości, że sama historia opowiedziana jest jakby czyściej, bardziej poetycko. Realizatorzy, Merian C. Cooper i Ernest B. Schoedsack to hollywoodzkie legendy, awanturnicy, którzy w latach 20. zawadzili jako lotnicy o Polskę. Ale autorem fabuły jest Edgar Wallace, dziś zapomniany już brytyjski autor kryminałów. Po obejrzeniu filmu nabrałem jednak ochoty na przypomnienie sobie jakiejś jego książki.



Zabić króla

TO KILL A KING. ANGLIA 2003. REŻYSERIA MIKE BARKER. WYKONAWCY DOUGRAY SCOTT, TIM ROTH, OLIVIA WILLIAMS, RUPERT EVERETT, JAMES BOLAN, CORIN REDGRAVE, FINBAR LYNCH. DVD. CZAS 102 MIN. DYSTRYBUCJA MONOLITH

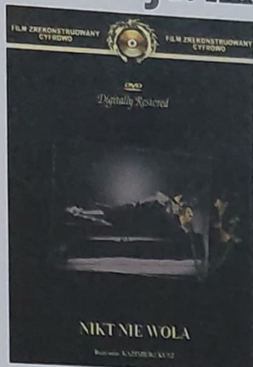
■ Dobrze obejrzeć sobie solidnie zrobiony, kulturalny, brytyjski film historyczny. W dodatku o epoce mniej u nas znanej, kiedy na ziemiach Anglii trwała rewolucja (zwana burżuazyjną) przeciwko królowi Karolowi I. Na czele zbuntowanej armii parlamentu stoi Oliver Cromwell, u boku ma generała Thomasa Fairfaxa. Po zwycięstwie pod Naseby w 1645 zaczyna jednak narastać między nimi konflikt. Fairfax, świadomy konieczności reform, nie był jednak aż tak radykalny jak Cromwell, wywodzący się z chłopów i dążący do obalenia monarchii. Film podkreśla kompleksy Cromwella, który zazdrościł Fairfaksowi arystokratyzmu i zafascynowany był jego piękną żoną. Jeśli nawet to dowolność interpretacyjna, jest do przyjęcia w filmie, który ma charakter widowiska historycznego. Kiedy Cromwell doprowadził do uwięzienia i ścięcia króla (1647), Fairfax złożył na znak protestu wszystkie urzędy. Film jest znakomicie grany, ma szybkie tempo, może nawet za szybkie – chciałoby się poznać nieco więcej szczegółów.



Dzieci kukurydzy

CHILDREN OF THE CORN. USA 1984. REŻYSERIA FRITZ KIERSCH. WYKONAWCY LINDA HAMILTON, ROBBY KIGER, PETER HORTON, R. G. ARMSTRONG. DVD. CZAS 93 MIN. DYSTRYBUCJA KINO ŚWIAT

■ Nie jest to taka znów nowość na naszym rynku, skoro mam przed sobą płytkę z tym samym filmem wydaną przed paru laty przez tajemniczą firmę „bus media". Film nie jest najlepszy, ale dla miłośników horroru konieczny jako adaptacja głośnej noweli Stephena Kinga, która doczekała się jeszcze czterech czy pięciu *sequeli*. Akcja wszystkich rozgrywa się na gęstych polach kukurydzy w stanie Iowa, gdzie nastolatki i dzieci w ataku metafizycznego szału wymordowały rodziców i osoby w wieku powyżej lat 19. W miasteczku przypadkiem zatrzymuje się młode małżeństwo, no i oczywiście nie ucieka na czas. Zresztą czasu nie ma, ponieważ upiorni smarkacze, którzy czczą w krwawych rytuałach Kukurydzianego Boga, potrzebują ofiar. Nastrój satanistycznej orgii jest czytelny, za to logiki w tym ekranowym obrazku nie tak wiele. Ale i tak wolę tę wersję od „Dzieci kukurydzy II – Ostateczna ofiara", która jeszcze dalej odchodzi od Kinga i zamienia się w bezładną gonitwę z zakrwawionymi sierpami wśród dorodnej, ale niewątpliwie genetycznie modyfikowanej kukurydzy.



Nikt nie woła

POLSKA 1960. REŻYSERIA KAZIMIERZ KUTZ. WYKONAWCY HENRYK BOUKOŁOWSKI, ZOFIA MARCINKOWSKA, BARBARA KRAFFTÓWNA, RYSZARD PIETRUSKI, HALINA MIKOŁAJSKA, ALEKSANDER FOGIEL. DVD, CZ/B. CZAS 86 MIN. DODATKI M.IN. ROZMOWA Z K. KUTZEM, DOKUMENT O PROCESIE REKONSTRUKCJI. DYSTRYBUCJA PROPAGANDA. SERIA DIGITALLY RESTORED

■ Nareszcie! Oto odnowiony techniką digitalną powraca jeden z najbardziej osobliwych filmów szkoły polskiej. Swego czasu zaciekle niszczony w recenzjach, nie rozpowszechniany szeroko, okaleczony wycięciami i dodaniem monologu wewnętrznego bohatera. Od filmu odżegnał się nawet autor scenariusza, Józef Hen. Dziś widać jednak nowatorstwo tej próby nowego języka, poetycką swobodę narracji, śmiałość w odchodzeniu od naturalistycznej dosłowności. Niewątpliwie jest to film anty-wajdowski, polemika z wizją, którą Andrzej Wajda zaprezentował w „Popiele i diamencie". Kutz mógł ją podjąć właśnie dlatego, że był współpracownikiem Wajdy. Co więcej – podjął ją z pomocą operatora „Popiołu"..., Jerzego Wójcika. W 1945 roku w małym miasteczku na Dolnym Śląsku wypełnionym przesiedleńcami z Ukrainy pojawia się Bożek, były akowiec, przeciwieństwo Maćka Chełmickiego. Bożek postanowił żyć. Spotyka dziewczynę, równie samotną, i wraz z nią uczy się miłości. A kiedy przeszłość w postaci dawnego towarzysza broni, Zygmunta, zaczyna mu zagrażać, po prostu ucieka. W tej opowieści materia psychologiczna ważniejsza jest od logiki i jasności anegdoty i zadziwia swoją wewnętrzną prawdą. Powrócił film ważny dla polskiego kina.



Doczekać zmroku

WAIT UNTIL DARK. USA 1967. REŻYSERIA TERENCE YOUNG. WYKONAWCY AUDREY HEPBURN, ALAN ARKIN, RICHARD CRENNA, EFREM ZIMBALIST JR, JACK WESTON. DVD. CZAS 103 MIN. DYSTRYBUCJA WARNER HOME VIDEO

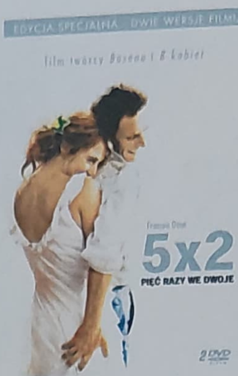
■ Z przyjemnością ogląda się film kryminalny zbudowany według klasycznych reguł, bez nadmiaru krwawych efektów, oparty na znakomitym aktorstwie. To popis Audrey Hepburn w roli niewidomej kobiety, Susi, osaczonej przez trzech ciemnych typów. Jeden przedstawia się jako znajomy nieobecnego męża, drugi udaje policjanta, trzeci sąsiada. Szukają lalki z heroiną, która przypadkowo trafiła w ręce męża Susi na lotnisku. Wydawałoby się, że nic łatwiejszego niż oszukać niewidomą. Ale Susi jest na swoim terenie, w mieszkaniu, które zna doskonale. No i posiada wyostrzony słuch. Nie daje się zwieść i zaczyna walkę, w której atutem jest jej inteligencja. Trudno nie śledzić z napięciem przebiegu wydarzeń w narastającym rytmie muzyki Henry Manciniego. Psychopatycznym mordercą z nożem jest kapitalny Alan Arkin. Film oparty na sztuce Fredericka Knotta wyprodukował Mel Ferrer, ówczesny mąż aktorki. Jest to efektowny finał najważniejszego okresu w jej karierze, po którym nastąpiła prawie dziesięcioletnia przerwa. Audrey powróciła na ekran – ale już bez tej cudownej świeżości i w nie tak dobrych filmach.



Rozmowa

THE CONVERSATION. USA 1974. REŻYSERIA FRANCIS FORD COPPOLA. WYKONAWCY GENE HACKMAN, JOHN CAZALE, ALLEN GARFIELD, FREDERIC FORREST, CINDY WILLIAMS, MICHAEL HIGGINS. DVD. CZAS 113 MIN. DYSTRYBUCJA MAYFLY

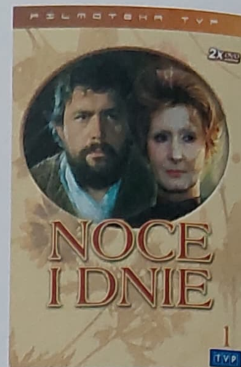
■ Wielki film nie traci z upływem czasu. „Rozmowa" Coppoli w pełni to potwierdza, wydaje się nawet, że film zyskał nowe znaczenia. Jego tematem jest podsłuch, inwigilacja, nielegalne kontrolowanie ludzi. Harry Caul grany rewelacyjnie przez Gene'a Hackmana jest najwyższej klasy profesjonalistą na tym polu. Otrzymuje zlecenie, które wymaga od niego prawdziwej wirtuozerii: zarejestrować rozmowę dwojga ludzi wśród ulicznego tłumu. Harry to potrafi. Ale przed paroma laty podobne zadanie doprowadziło do zamordowania trojga ludzi. Czy i tym razem skończy się tak samo? Harry nigdy nie zadaje pytań. Robi swoją robotę i o niczym więcej nie chce wiedzieć. Ale wie, przed tym nie da się uciec. I dręczy go bezradność. Gdzie szukać wsparcia? Idzie do spowiedzi, ale wyznaje jakieś głupstwa, bo nawet przed konfesjonałem nie chce przyjąć do wiadomości swojej winy. Hackman gra człowieka tragicznego i udręczonego, popadającego z wolna w paranoję. To wstrząsający film, który z moralną bezwzględnością stawia pytanie o odpowiedzialność. Czy profesjonalista powinien tylko wykonywać to, co umie i nie zastanawiać się nad skutkami? Coppola wpisuje te rozważania w formułę thrillera. Świetnego, trzymającego w najwyższym napięciu.



5 x 2

FRANCJA 2004. REŻYSERIA FRANÇOIS OZON. WYKONAWCY VALERIE BRUNI-TEDESCHI, STEPHANE FRIESS, GERALDINE PAILHAS, FRANÇOISE FABIAN, MICHEL LONSDALE, JASON TAVASSOLI. CZAS (TYLKO GŁÓWNEGO FILMU) 90 MIN. DVD. DYSTRYBUCJA GUTEK FILM

■ Osobliwość tego filmu o stopniowym rozpadzie pewnego małżeństwa polega na tym, że historia opowiedziana jest od końca. Pięć epizodów z dwojgiem ludzi – stąd tytuł. Ale Ozon dokonał teraz eksperymentu: zmontował film chronologicznie, od początku. Możemy więc obejrzeć obie wersje w dowolnej kolejności. Co z tego wynika? Obawiam się, że niewiele. Historia Marion i Gillesa jest żałośnie pusta. Nieciekawy mężczyzna i wrażliwa, ale nie znajdująca dla siebie spełnienia kobieta. Mężczyzna nie chce żadnej odpowiedzialności. Kiedy żona rodzi synka, po prostu ucieka. Ma mentalność podrywacza bez jakiejkolwiek moralności. Taki związek nie może przetrwać, bo jest w istocie pożyciem obcych sobie ludzi. Ozon opowiada spokojnie i wnikliwie, aktorzy, zwłaszcza Valerie Bruni-Tedeschi, odważnie identyfikują się z granymi postaciami. Nie wiem, czy epizod z parą gejów uznać należy za autorski komentarz do sytuacji, choć podejrzewam, że tak. Skądinąd reżyser ukrywa starannie swoją ocenę moralną.



Noce i dnie

4 PŁYTY DVD W 2 OPAKOWANIACH POLSKA 1977. REŻYSERIA JERZY ANTCZAK. WYKONAWCY JADWIGA BARAŃSKA, JERZY BIŃCZYCKI, STANISŁAWA CELIŃSKA, KAROL STRASBURGER, BEATA TYSZKIEWICZ, JERZY KAMAS, ANDRZEJ SEWERYN, BARBARA LUDWIŻANKA. DVD, 12 ODC., ŁĄCZNY CZAS OK. 11 GODZ. WŚRÓD DODATKÓW PORTRETY AKTORÓW I TWÓRCÓW. PRODUKCJA TELEWIZJA POLSKA

■ W cyklu Filmoteka TVP pozycja nie do przegapienia, prawie 11 godzin „Nocy i dni" Marii Dąbrowskiej w ekranizacji, którą swego czasu obejrzało niemal 22 miliony widzów w Polsce i która zdobyła nominację do Oscara. Jest to wersja serialowa, najpełniejsza. Epicka saga o rodzinie Niechciców rozgrywa się na przełomie XIX i XX wieku, i kończy po wybuchu I wojny światowej pamiętną sceną pożaru Kalińca. Są to dzieje małżeństwa w gruncie rzeczy nie dobranego charakterami: Barbara marzyła o innym, bardziej światowym życiu niż to, które zaoferował jej rolnik z powołania, Bogumił. Dorastające dzieci też przysparzały czasem kłopotu, zwłaszcza krętacz Tomaszek. Wielka powieść Dąbrowskiej jest najpełniejszym zapisem przemian społecznych, kiedy z dawnego zubożałego ziemiaństwa wykształcała się nowa klasa: inteligencja. Film realizowany był niezwykle starannie, sam okres zdjęciowy trwał 2 lata. Poza wspaniałą parą głównych wykonawców, Barańską i Bińczyckim, na ekranie pojawiają się właściwie wszyscy znani aktorzy polscy kina lat 70. Film odnowiony w obrazie i dźwięku – przeżycie na wiele wieczorów!

VLADEK

ROMAN WŁODEK

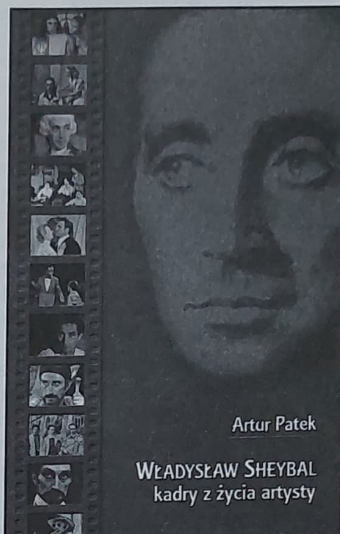
Władysław Sheybal. Kadry z życia artysty

ARTUR PATEK
WYDAWNICTWO HISTORIA IAGIELLONICA,
KRAKÓW 2004

W okresie PRL-u tylko nieliczni polscy aktorzy mieli możność zagrania w filmach na Zachodzie, toteż o każdej rólce pisano zwykle więcej niż na to zasługiwała. Stąd na przykład ponad miarę chwalono się zagraniczną karierą Barbary Kwiatkowskiej, traktując ją – przynajmniej do czasu – jak znakomity towar eksportowy.

O innych – tych, którzy *wybrali wolność* – nie pisano wcale. A do tej grupy należał właśnie Władysław Sheybal. Urodził się w roku 1923 w Zgierzu, w rodzinie, która wydała wielu artystów: aktorów, fotografików, malarzy. Jego brat, Kazimierz, był twórcą filmów dokumentalnych. Dzieciństwo i młodość Władysław spędził w Krzemieńcu, gdzie – już po wkroczeniu Armii Czerwonej – zdał maturę. Lata okupacji spędził w Warszawie studiując w konspiracji aktorstwo, razem z Zofią Mrozowską, Zofią Rysiówną i Andrzejem Łapickim. W lutym 1945 roku w Krakowie, dokąd trafił po powstaniu, *wstąpił do teatru*. Był średniego wzrostu, śniady, szczupły, o niepokojącej powierzchowności. Takie warunki predestynowały go do ról charakterystycznych, jednak najczęściej obsadzano go jako amanta. Gdy w lipcu 1957 roku wyjeżdżał na kilkutygodniowe stypendium zagraniczne Ministerstwa Kultury, wiedział, że do Polski już nie wróci. Dużo ryzykował: rangę jednego z najbardziej cenionych aktorów teatralnych swojego pokolenia zamienił na niepewny emigracyjny los, zaczynając od pracy w kuchni, szklarni i sklepie. Gdy osiadł w Wielkiej Brytanii, związał się z polskimi teatrami emigracyjnymi, ale te, często działając w warunkach półamatorskich, nie były w stanie spełnić jego profesjonalnych ambicji. Z pomocą przyszedł przypadek. W Oksfordzie, gdzie pracował w smażalni naleśników, został rozpoznany jako odtwórca roli Kompozytora w „Kanale" Wajdy. Tak się zaczęła kariera, która zaowocowała udaną reżyserią oper i spektakli dramatycznych, występami w telewizji i teatrze angielskim, wreszcie licznymi rolami filmowymi. W kinie angielskim debiutował w roku 1963 w „Pocztówce z Rosji" – jako Kronsteen, genialny strateg i przeciwnik Jamesa Bonda. Spośród innych filmów z udziałem Vladka Sheybala (bo takie „łatwiejsze" przyjął imię), zwracają uwagę te podpisane przez Kena Russella. Było ich pięć, m.in. „Mózg za miliard dolarów" i „Zakochane kobiety".

Polscy widzowie widzieli Sheybala jako producenta w musicalu „Boy Friend" Russella, filmie *science fiction* „Po drugiej stronie Słońca" oraz w roli Kajfasza w „Piłacie i innych" Wajdy. Wszystkie te role ówcześni recenzenci skrupulatnie pominęli. Trochę, choć też nie za wiele, napisano o aktorze przy okazji udziału w popularnym na początku lat 80. serialu „Shogun" Jerry'ego Londona, w którym zagrał rolę kapitana Ferriera. Więcej o „Vladku" zaczęto pisać dopiero po roku 1989, powstał nawet film dokumentalny o aktorze, zrealizowany jednak dopiero po jego śmierci w Londynie.



W sumie Sheybal zagrał na Zachodzie w około czterdziestu filmach kinowych. Wszystkie ich tytuły, a także wykaz spektakli i słuchowisk radiowych oraz adresy ponad dwudziestu stron internetowych, potężną bibliografię, znakomity materiał ilustracyjny i wiele różnych szczegółów pochodzących m.in. z domowego archiwum aktora można znaleźć w książce Artura Patka „Władysław Sheybal. Kadry z życia artysty".

Książka o Sheybalu była bardzo potrzebna – a jeszcze bardziej potrzebna była weryfikacja legendy i mitu *zachodniej* kariery Sheybala. Tymczasem w książce Patka otrzymaliśmy wyłącznie fakty – w pełni obiektywne, zweryfikowane – jak przystało na autora, który jest uniwersyteckim historykiem – ale *tylko* fakty.

Sądzę, że charakter tej pracy najlepiej oddaje jej podtytuł – Patek kadr po kadrze prześledził biografię aktora. Takie zestawianie statycznych *kadrów* z pewnością nie tworzy barwnego *filmu życia*, jaki z pewnością dałoby się na podstawie ustalonych przez autora faktów i materiałów napisać – i na jaki Sheybal zasługuje. Trzeba jednak mieć na uwadze, że Patek zastrzega we wstępie, iż jego celem było ustalenie faktografii, która będzie stanowić bazę wyjściową do dalszych badań nad dorobkiem aktora. Nie pozostaje zatem nic innego, jak czekać na kolejną książkę o Sheybalu, która pozwoli ocenić jego dorobek na tle innych losów polskich artystów emigracyjnych. ■

KSIĄŻKI WYSZPERANE



Historia filmu 1895–2005

JERZY PŁAŻEWSKI. KSIĄŻKA I WIEDZA, 2005

■ Znaczenia tej książki nie da się przecenić. Jest jedyną na naszym rynku pełną historią kina od samego początku do końca ubiegłego roku. Tak, to już wydanie szóste, uaktualnione o informacje z pięciu ostatnich, bogatych dla kina lat. Warto więc sięgnąć po opasłe tomiszcze, 840 stron druku, bogato ilustrowane. I to ilustrowane znakomicie, z wyborem fotosów dokonanym przez znawcę. Są wprawdzie tylko czarno-białe, ale taka jest konwencja wielu książek filmowych. Na szczęście są też nieźle reprodukowane. Czytelny, dwuszpaltowy tekst uzupełnia skorowidz nazwisk i tytułów. A także tabela światowych (jest nawet Cejlon i Birma) premier z lat 1930-97, którą uzupełniają dane o liczbie stałych kin i frekwencji (lata 1977-97). Można oczywiście powiedzieć, że takie dane to już przeszłość, że dzień dzisiejszy kina jest zupełnie inny, a jutro nieprzewidywalne ze względu na rewolucyjne zmiany techniki, ale w końcu to Historia. Warto wiedzieć, jak było.

Główny tekst pisany jest oszczędnym stylem przekazującym maksymalną ilość informacji. Oceny z konieczności zdawkowe bywają jednak zabarwione osobistymi preferencjami autora. Wyczuwa się ton polemiczny wobec obiegowych sądów, co bardzo ożywia lekturę. I nie ma co kłócić się z uproszczeniami, przecież nie w takim ujęciu miejsce na głębszą analizę jungowskich sensów „Persony" Bergmana. Ważne, że nie brakuje liczących się nazwisk i tytułów, że zdefiniowane zostały podstawowe kierunki artystyczne i że opis wydarzeń filmowych uzupełnia próba przedstawienia rozwoju teorii, choć w tej akurat dziedzinie sądy autora są najbardziej dyskusyjne. Ale to przecież Własna Historia Filmu Jerzego Płażewskiego! (ak)

Niania Matylda

CHRISTIANNA BRAND, TŁUM. RAFAŁ ŚMIETANA. WYDAWNICTWO ZNAK, KRAKÓW 2006.

■ Stało się już u nas praktyką, choć dotychczas niezbyt regularną, że po premierze filmu w księgarniach pojawia się książka, która była podstawą scenariusza. Ale książkowa „Niania Matylda" towarzyszy premierze filmu „Niania" (Nanny McPhee, reż. Kirk Jones, w roli pana Browna sam Colin Firth, dystrybucja UIP) w takim nawet stopniu, że ma na okładce wydrukowaną datę pojawienia się filmu w polskich kinach oraz czołówkę (niestety, zupełnie nieczytelną). Można mieć nadzieję, że będzie też do nabycia razem z biletem. Takie bezpośrednie połączenie materiału literackiego i filmowego ma aspekt kształcący, ponieważ scenariusz Emmy Thompson (gra także rolę tytułową) jest dość swobodną przeróbką książki Christianny Brand. Bardzo popularna w latach 60. w krajach anglosaskich (wydawnictwo zapowiada dwie jej następne książeczki z cyklu), idealnie nadaje się do głośnej lektury z dziećmi i rozmowy właśnie na temat różnic, już po obejrzeniu filmu. A podstawowa dotyczy tego, że nieokreślona w książce ilość niegrzecznych dzieci, na ekranie ograniczona zostaje do siódemki. Też niemało. Zupełnie na marginesie dodać chciałbym, że Christianna Brand jest znaną pisarką kryminałów i znajduje się na opublikowanej w 2000 r. liście najchętniej czytanych autorek stulecia. (ak)

Prywatna historia kina polskiego

ŁUKASZ FIGIELSKI, BARTOSZ MICHALAK. SŁOWO/OBRAZ TERYTORIA, GDAŃSK 2005

■ Bogato ilustrowana książka przedstawiająca kulisy realizacji 23 polskich filmów z lat 1947-1963. Autorzy przeprowadzili dziesiątki wywiadów z reżyserami, aktorami i operatorami. Zebrane wypowiedzi – bez zbędnego komentarza – podzielili na rozdziały, które stały się opowieściami o atmosferze i warunkach, w jakich tworzono każdy z filmów oraz przyjaźniach łączących ich twórców. To czyni z książki fascynującą lekturę, która ukazuje na przykład, jakie problemy ze zdobyciem najzwyklejszych nawet rekwizytów mieli twórcy pierwszego powojennego filmu – „Zakazanych piosenek", jak dzięki przypadkowi Mieczysław Kalenik zagrał Zbyszka w „Krzyżakach" czy przed jakimi problemami stanęła ekipa „Pasażerki" po tragicznej śmierci Andrzeja Munka, aby skończyć film bez niego.

Najlepiej wypadają rozdziały o „Pokoleniu", „Ostatnim dniu lata", „Pociągu" i „Nożu w wodzie". O tych filmach mówią ich główni twórcy. Czytelnik ma możliwość spojrzenia z różnych perspektyw i przekonania się jak – często na zasadzie burzy mózgów albo dzięki uporowi jednej osoby – rodziły się świetne pomysły, które oglądamy dziś na ekranie. Nieco gorzej czyta się o tych filmach, których najważniejsi twórcy już nie żyją. Autorzy dotarli co prawda albo do aktora, który grał główną rolę, albo do pozostałych członków ekipy, jednak te rozdziały są jakby niepełne, złożone z pojedynczych, nie do końca uzupełniających się przemyśleń. Szkoda zatem, że Figielski i Michalak nie zdecydowali się na dodanie w tych miejscach istniejących relacji nieżyjących już aktorów i reżyserów. Wspomnienia Wandy Jakubowskiej, Aleksandry Śląskiej, Tadeusza Schmidta i wielu innych drukował przecież w latach 60. i 70. „Film". Taki zabieg pozwoliłby autorom na ciekawsze opowiedzenie o „Ostatnim etapie" czy „Przygodzie na Mariensztacie" i nie kłóciłby się chyba z generalną koncepcją książki, skoro wypowiedzi Miłosza, Wajdy czy Różewicza wzięli z innych publikacji.

Książka ma również dwie formalne wady: autorzy nie najlepiej opracowali wypowiedzi, co powoduje, że są one w wielu miejscach nie do końca jasne, często kilka osób powtarza to samo. Poza tym większości relacji (poza „Ostatnim dniem lata" i Nikt nie woła") towarzyszą opatrzone i wielokrotnie publikowane już zdjęcia. Trochę to rozczarowuje, zwłaszcza że w małych, mniej znanych archiwach można jeszcze ciągle znaleźć rzadkie fotosy i robocze zdjęcia z planu.

Jednak książka, która prezentuje nieco lżejsze spojrzenie na ważne polskie filmy, będzie gratką dla wielbicieli polskiego kina.

(piotrśm.)

Poszukujemy korespondencji oraz wszelkich materiałów dotyczących życia i działalności Jerzego Bossaka. We współpracy z Andrzejem Wajdą planujemy wydanie książki poświęconej historii Zespołu Filmowego „Kamera".
Będziemy wdzięczni za wszelką pomoc.

Małgorzata Burzyńska-Keller
tel. 042 632 04 11,
e-mail: burzynska@vp.pl

NOWE SZANSE POLSKIEGO KINA

MAGDA SENDECKA

Polski Instytut Sztuki Filmowej – po niezbędnej fazie organizacji – rozpoczyna działalność. Instytucja powołana mocą uchwalonej w połowie ub. roku nowej Ustawy o kinematografii ma za zadanie wspierać tę część kultury narodowej. Czy jest to szansa wyjścia z głębokiego kryzysu, w jakim od lat pogrąża się polskie kino?

Nie chodzi tylko o produkcję filmów. Agnieszka Odorowicz, dyrektor PISF, na zwołanej 10 stycznia konferencji prasowej podkreślała, że szczególnie zależało jej na dziedzinach dotychczas traktowanych po macoszemu. W budżecie Instytutu znajdą się więc pieniądze na prace scenariuszowe i rozwój projektów, oraz – dla dystrybutorów i kin, które zechcą pokazywać polskie filmy. Małe kina mogą się ubiegać o pieniądze na remonty i modernizację sprzętu. Jest też pula pieniędzy na upowszechnianie kultury filmowej, działalność edukacyjną, promocję zagraniczną i archiwizowanie dorobku polskich twórców. Jest więc nadzieja nie tylko na powstanie większej liczby filmów, ale i na to, że będą lepiej przygotowane, że w fazę realizacji wejdą dopracowane teksty, a efekt końcowy – gotowy film – łatwiej znajdzie drogę do widza.

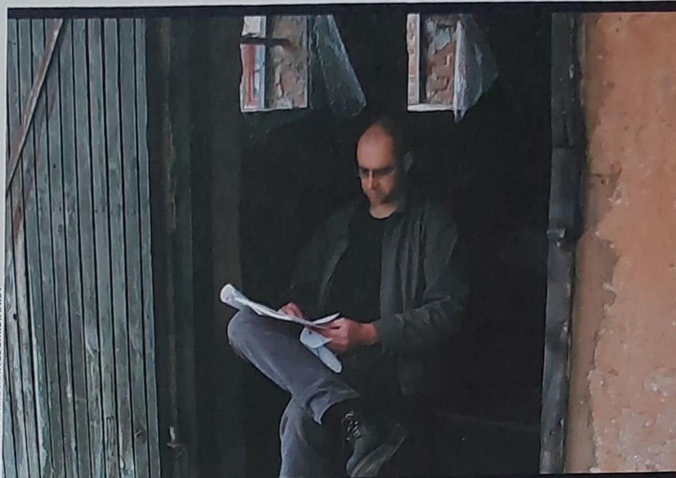
– *Chcemy, żeby polski widz wrócił do kina* – mówi dyr. Odorowicz. – *Nie tylko na polskie filmy, choć oczywiście na tym zależy nam najbardziej. Przeprowadzimy kampanię społeczną przypominającą, że oglądanie filmu z płyty czy kasety to nie to samo, co udział w seansie kinowym.*

Tegoroczny budżet PISF wynosi 103.760.000 złotych. Z tego na wsparcie w ramach sześciu tzw. programów operacyjnych (przygotowanie projektów filmowych, produkcja filmowa, upowszechnianie kultury filmowej, promocja polskiego filmu za granicą, rozwój kin i dystrybucja filmów oraz doskonalenie zawodowe) przeznaczono 78,5 miliona złotych.

Gros środków przeznacza się oczywiście na produkcję, przy czym dofinansowanie debiutów reżyserskich ma kosztować ok. 10,5 mln złotych, *zwykłych* fabuł – 34 mln, dokumentów – 4 mln a 5 milionów – wsparcie animacji. 4 mln przeznaczono na wspieranie działalności kin i DKF-ów, a na rozwój infrastruktury kin – 2 mln. Kino może wnioskować o 50--procentowe wsparcie kosztów modernizacji, maksymalnie 200.000 złotych, rocznie będzie więc można wyremontować ok. 10 małych kin. Rada Instytutu jednogłośnie (choć po burzliwych dyskusjach) zaakceptowała taki właśnie podział środków. To cieszy, zwłaszcza że zasiadają w niej zarówno przedstawiciele stacji telewizyjnych i dystrybutorów, z których pieniędzy budżet PISF powstanie, jak producenci i reżyserzy. Pozostałe 25,26 mln ma pokryć zobowiązania likwidowanych Agencji, które wcześniej dysponowały budżetowymi środkami wspierania produkcji filmów.

W tej chwili Komisja Europejska notyfikuje nowy system, sprawdzając jego zgodność z prawem unijnym. Odpowiedź jest spodziewana niebawem, a już od 13 stycznia można ubiegać się o dotacje w ramach wszystkich programów PISF. Termin składania wniosków w pierwszej rundzie upływa 15 lutego. Prawdopodobnie 15 kwietnia poznamy pierwszych beneficjantów funduszu.

INFORMACJE ORAZ FORMULARZE WWW.PISF.PL



FOT. ADAM BAJERSKI & PAWEŁ ŚMIETANKA

ANDRZEJ JAKIMOWSKI NA PLANIE „ZMRUŻ OCZY"

O związanych z działalnością PISF nadziejach i obawach twórców

MÓWI ANDRZEJ JAKIMOWSKI, autor „Zmruż oczy", wybitnego debiutu sprzed trzech lat, wiceprezes nowo powstałego Stowarzyszenia Film 1, 2.

To, co usłyszeliśmy na dzisiejszej konferencji, rodzi nadzieje, bo jest bez wątpienia wizją reformatorską. Jednak historia uczy, że reformy łatwo się załamują, więc razem z nadziejami trzeba zachować trochę czujności.

Stowarzyszenie „FILM 1, 2" miało okazję ocenić szczegóły programów operacyjnych w czasie konsultacji środowiskowych. Z przyjemnością zauważyliśmy, że ziściło się kilka naszych postulatów. Znaleźliśmy wiele rzeczy budzących nadzieje. Kryteria oceny w ramach poszczególnych priorytetów (np. produkcji debiutów, czy standardowej produkcji filmów fabularnych) są bardzo światłe. Jeżeli uczciwie się je zastosuje, to rzeczy wartościowe nie przepadną tak łatwo. Na przykład oceniając walory artystyczne projektu, eksperci będą zobowiązani wziąć pod uwagę takie rzeczy jak precyzja dramaturgiczna scenariusza, jakość dialogów albo głębia psychologiczna postaci. Niby to są komunały, ale ważny jest sam fakt zdefiniowania warunków, które powinien spełniać przyszły film otrzymujący dotację ze środków publicznych. Inne kryteria też wydają się trafne. Należy przyklasnąć, jeśli ocena projektu uwzględni bezstronnie zarówno dorobek twórcy, los jego poprzednich filmów, jak i potencjalną widownię nowego filmu.

Więc kryteria budzą otuchę. Jednak problem polega na tym, że za pięknymi słowami zawsze kryje się tylko szara rzeczywistość i to ją należy oceniać. Praktyka i pierwsze decyzje Instytutu pokażą już za kilka miesięcy czy mamy do czynienia z wizją reformy, czy z reformą.

Co budzi niepokój?

Fakt, że Instytut ma za mało środków. Środowisko filmowe nieśmiało podchodzi do kwestii finansowych, spodziewając się chyba jakiejś antyfilmowej nagonki, ale trzeba spojrzeć prawdzie w oczy: te pieniądze są niewielkie. Mówimy, że polskie filmy mają konkurować na międzynarodowych festiwalach, w Berlinie, Cannes czy Wenecji. Ale nawet na mniejszych festiwalach międzynarodowych polskie filmy będą spotykać się z filmami o budżetach większych niż cały fundusz polskiej kinematografii. Więc nie chowajmy głowy w piasek, tylko powiedzmy to wyraźnie.

Uważam, że niedostatek środków jest bardzo groźny na starcie PISF-u. W ostatnich miesiącach rozbudzone zostały nadzieje całego środowiska filmowego i jeśli zabraknie pieniędzy na obiecujące projekty, to frustracja zabije ducha tej reformy i polskie kino znowu pogrąży się w marazmie.

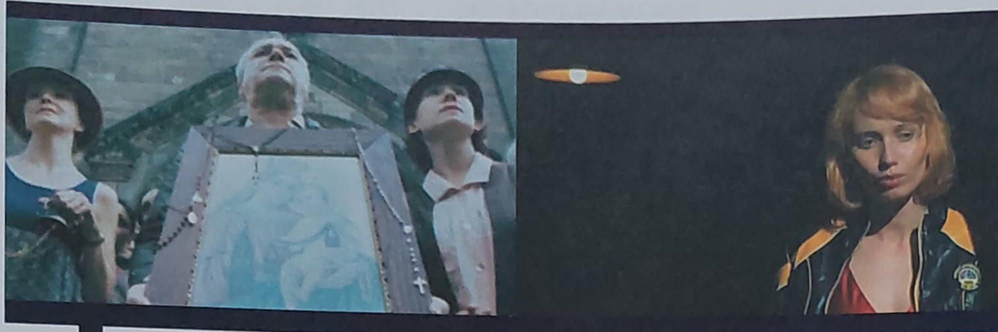
Dużą zdobyczą jest jawność pracy Instytutu. Środowisko filmowe może teraz uważnie obserwować wyniki poszczególnych sesji, na których rozdzielone zostaną środki PISF. Powinniśmy uważnie śledzić los poszczególnych projektów.

Na naszych oczach się rozstrzygnie czy dobre filmy powstaną, czy raczej nie. ■

FUNDACJA J&S Pro Bono Poloniae www.jsprobono.pl

W relacji z wręczenia Nagrody im. Zbyszka Cybulskiego, którą zamieściliśmy w styczniowym KINIE, pojawił się straszny błąd. Nieprawidłowo podana zostana nazwa Partnera Nagrody – Fundacji J&S Pro Bono Poloniae. Bardzo przepraszamy Fundację i naszych Czytelników. I jeszcze raz dziękujemy Fundacji J&S za pomoc, bez której nie udałoby się doprowadzić do wznowienia Nagrody.

Fundacja KINO



REŻYSERIA: MARCIN WRONA – „CZŁOWIEK MAGNES"

...I „SKAZA'

SIŁA INTEGRACJI

Powstał nowy związek filmowców, Stowarzyszenie Film 1, 2, grupujące absolwentów szkół filmowych przed debiutem i reżyserów przed drugim filmem. O jego celach opowiada Marcin Wrona, wiceprezes.

Marcin Wrona: Zamierzamy skupić konkretną grupę filmowców. Ktoś, kto zrobi drugi film, automatycznie przestanie być członkiem Stowarzyszenia i zostanie Członkiem Honorowym. Bodźcem do zawiązania stowarzyszenia było powstanie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Wydaje się nam, że powinniśmy mieć realny wpływ na jego funkcjonowanie. Oczywiście, to na początek, później zamierzamy rozszerzać działalność. Reprezentujemy dosyć duże środowisko, na zebraniu założycielskim pojawiło się ponad sto osób, rozsyłamy maile do dobrze ponad dwustu potencjalnych i realnych członków. Naszym pierwszym krokiem było spotkanie z panią Agnieszką Odorowicz, dyrektorem Instytutu. Zasugerowaliśmy kilka rozwiązań, ważnych z naszego punktu widzenia. Żeby decyzja o dofinansowaniu była bardziej miarodajna, projekty powinny być oceniane przez większą grupę ekspertów niż trzech. Może pięciu? Eksperci powinni brać udział w jednej sesji, a potem przechodzić „na koniec kolejki", żeby uniknąć sytuacji, w której od decyzji i gustu jednej tylko osoby będzie zależało zbyt wiele.

Nie podobał nam się fakt, że na liście ekspertów są osoby co prawda wielce zasłużone, ale ciągle te same. A co gorsza, nie było wśród nich młodych. Wśród stu dwudziestu ekspertów znalazło się może pięciu młodych i to już doświadczonych, jak choćby Małgorzata Szumowska, która zdążyła zrobić dwa filmy, w dodatku z zagranicznym producentem. Zasugerowaliśmy, żeby wśród ekspertów pojawiła się mocna grupa młodych ludzi, niekoniecznie z dużym dorobkiem filmowym, ale z doświadczeniem i sukcesami w krótkim metrażu czy w teatrze albo na polu scenariuszowym. Pani Odorowicz zgodziła się na ten pomysł, powołano dodatkowo 12 ekspertów, głównie jak się okazało spośród członków naszego Stowarzyszenia.

Magda Sendecka: Co o tyle nie dziwi, że są u was najlepsze młode nazwiska: prezesem został Sławek Fabicki, wiceprezesami ty i Andrzej Jakimowski...

– Musimy odkryć w sobie talenty organizacyjne, co nie jest łatwe. W Radzie Nadzorczej jest Jacek Nagłowski i Grzegorz Pacek, w zarządzie m.in. Andrzej Czarnecki, Piotr Szczepański. W grupie ekspertów znaleźli się m.in. scenarzysta Marek Pruchniewski, Wojciech Staroń, Bartek Konopka, Marek Lechki, Anna Jadowska. Projekty filmów animowanych będą oceniać Robert Sowa, Wojciech Wawszczyk i Tomasz Kozak. Zasugerowaliśmy też, żeby w tzw. filmach trudnych (a do takich należą debiuty), producent korzystający z 90% wsparcia budżetowego miał obowiązek zatrudniania przynajmniej trzech debiutantów w charakterze szefów pionów, np. charakteryzatora, kompozytora, montażysty. Umożliwi to regularny dopływ świeżej krwi do zawodu. Tylko świeżość, tylko nowe spojrzenie mogą przyciągnąć ludzi do naszego kina: inwestorów z jednej strony a widzów z drugiej. Szanujemy mistrzów, co podkreślamy na każdym kroku, ale musimy dostać swoją szansę. A lwia część widowni to nasi rówieśnicy albo ludzie trochę młodsi od nas. Wydaje się nam, że klucz do sukcesu tkwi w porozumieniu młodych reżyserów z widownią.

– Wróćmy jeszcze do oceny projektów.

– Przede wszystkim postulowaliśmy jawność ekspertyz. Jawność gwarantuje możliwość weryfikacji. Być może przy ostatecznej ocenie – w sytuacjach konfliktowych, kiedy zdania są podzielone, np. 2 do 3, będzie możliwość powołania nadeksperta, który będzie miał głos rozstrzygający. To może być osoba sugerowana przez zgłaszającego projekt. Oczywiście rodzi to niebezpieczeństwo stronniczości, ale jest grupa ekspertów, którzy wydają się niezależni. Niewielu ich jest, ale myślę, że kilka takich osób można wyłonić.

– Projekty filmowe niejako z definicji trudno oceniać. To przecież w dużym stopniu kwestia gustu i wyobraźni. A nie każdy reżyser-wizjoner włada pięknym literackim językiem...

– To rzeczywiście może być problem, zwłaszcza dla debiutantów. Nie znając tych ludzi, choćby ich etiud, trudno oceniać to, co piszą. Stąd właśnie nasz postulat, żeby debiutanckie projekty oceniały przynajmniej dwie młode osoby. Znamy się wzajemnie, mamy też inną wrażliwość niż panowie po siedemdziesiątce, inaczej patrzymy na świat i chyba mamy też lepszego czuja. Jeździmy po festiwalach na świecie i chyba lepiej wiemy, co się dzieje, przynajmniej w młodym kinie. Dlatego chcemy, żeby młodzi ludzie oceniali projekty młodych. Oczywiście, dużo zależy od zapisu projektu. Ale wydaje mi się, że jeśli scenariusz ma 5 ujemnych czy 5 dodatnich ocen, to prawdopodobieństwo pomyłki jest niewielkie.

– Jakie jeszcze są cele Stowarzyszenia?

– Na razie koncentrujemy się na Instytucie, bo to świeża sprawa i bardzo ważna: najbliższe miesiące przesądzą o jego działaniu na lata. Następnym krokiem będzie szukanie pozainstytutowych możliwości organizowania szkoleń, developmentu. W przyszłości chcemy też zająć się promocją zagraniczną. Bo mało kto w Polsce zdaje sobie sprawę, że filmy wygrywają festiwale nie tylko dlatego, że są dobre, ale również dlatego, że mają dobrego dystrybutora albo agenta sprzedaży. A w Polsce nie ma ani jednego agenta sprzedaży! W tym roku w Cannes pani, która mnie oprowadzała po targach, śmiała mi się w oczy, że w Polsce, kraju z taką tradycją kina, nie ma jednej osoby czy instytucji, z którą można by rozmawiać o kupnie filmów.

Dobry agent sprzedaży byłby dla polskiego kina równie istotny jak struktura funkcjonowania Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej. Więc będziemy szukać współpracy z agentem sprzedaży i zagranicznymi dystrybutorami. Chcemy też zajmować się doradztwem, sugerować, do kogo należy pójść, kto jest dobrym producentem, kto będzie dobry do konkretnego projektu.

Najlepszym gwarantem dobrego funkcjonowania Stowarzyszenia jest fakt, że własnym działaniem pomagamy sobie. Chcemy zrobić pierwszy, drugi film. Ale chcemy, żeby te działania dotyczyły całej grupy. Nie pojedynczych osób. I dlatego z filmowców, z artystów musimy stać się organizatorami. Staramy się też przyciągać do nas producentów. To jest też duży problem, że niewielkie jest pole wyboru producenta. Pójście z debiutanckim filmem do debiutującego producenta jest sporym ryzykiem. Ale chciałbym, żeby było więcej możliwości wyboru producenta. Żeby producent miał też możliwość wybierania nas. I żeby miał pieniądze. W tej chwili producent nie ma swoich pieniędzy, nie może zainwestować w reżysera czy scenarzystę, może zrobić dokładnie to samo, co reżyser: iść do telewizji i przedstawić projekt albo szukać dofinansowania gdzie indziej.

Natomiast wszystkie projekty składane do PISF mają być składane wspólnie z producentem. To znak, że musimy nawzajem siebie szukać: producenci reżyserów i odwrotnie. Jesteśmy sobie potrzebni.

– A więc szansa na integrację środowiska?

– Główną funkcją stowarzyszenia jest funkcja integracyjna: młodzi ludzie mają kolejne miejsce, gdzie mogą się spotkać, gdzie nie stoi nad nimi starszy i bardziej doświadczony twórca, tak jak w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich. Oczywiście chcemy współpracować ze wszystkimi istniejącymi organizacjami, które chcą pomóc kinu, młodemu zwłaszcza, ale jakoś tak jest, że niewiele osób zapisuje się do Koła Młodych SFP, a nasza inicjatywa miała kolosalny odzew. Nie tylko zresztą wśród filmow-

ców, również ludzi z DKF-ów, filmowców-amatorów, spoza Warszawy.

– Uprzedziłeś trochę moje pytanie, dlaczego nie chcecie działać w strukturach Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

– Dlatego, że koncentrujemy się na czymś innym. SFP generalnie pomaga filmowcom. Koło Młodych pomaga inicjatywom służącym młodym twórcom, my się koncentrujemy wyłącznie na pierwszym i drugim filmie. Fabularny film pełnometrażowy jest wizytówką. Można go pokazać za granicą, jest traktowany poważniej niż film krótkometrażowy, niż jakiekolwiek inne formy. Ale nie szukamy konfliktów, po prostu skupiamy się na czymś innym i chcemy być identyfikowani z czymś zupełnie nowym, a nie z funkcjonującą od dawna strukturą. Chcemy natomiast w różnych sytuacjach występować razem.

– Czy można należeć do obu stowarzyszeń?

– Ja i kilka innych osób należymy do SFP. Nie chcemy się separować. Integracja da siłę środowisku, szukanie wojenek prywatnych, półprywatnych, nie ma żadnego sensu.

Rozmawiała Magda Sendecka

II ReAnimacja

III Międzynarodowy Festiwal Animacji ReAnimacja organizowany przez Fundację KinoForma i łódzkie kino Charlie odbędzie się w dn. 21-23 kwietnia.

Organizatorzy zapraszają do udziału profesjonalistów, studentów szkół filmowych oraz wszystkich miłośników kina jak i tych, którzy nigdy wcześniej nie zetknęli się z tą formą sztuki.

W programie: konkurs na najlepszy film animowany, panorama filmu animowanego, retrospektywa Mariusza Wilczyńskiego, przegląd National Film School IADT z Irlandii, retrospektywa 10 lat Holland Animation Film Festival (program w budowie).

Prace konkursowe należy nadsyłać do 10 marca 2006 roku (decyduje data stempla pocztowego) pod adres biura organizacyjnego festiwalu:

Kino Charlie
ul. Piotrkowska 203/205
90-451 Łódź
tel. (+42) 636 00 92

WWW.REANIMACJAFESTIVAL.COM
REANIMACJAFESTIVAL@WP.PL

Nagrody i wyróżnienia

Bagiński nominowany

„Sztuka spadania" Tomka Bagińskiego została nominowana do prestiżowej nagrody BAFTA, przyznawanej przez Brytyjską Akademię Filmową. Zwycięzców w kategorii „krótkometrażowy film animowany" i oczywiście w 20 innych kategoriach poznamy 19 lutego.

Dotychczas (o czym staraliśmy się informować na naszych łamach) „Sztukę spadania" nagrodzono m.in. Jury Honors na Siggraph 2005, Animago Award 2005, „Youth Oscar Animation" na Dresden Film Festival, nagrodami dla najlepszej krótkiej animacji na Arizona Film Festival, Beverly Hills Film Festival, Bitfilm Festival, Grand Prix na Taipei Golden Horse Film Festival, Grand Prix na MFF Krótkometrażowych w Teheranie (Iran) oraz w Tiranie (Albania).

Krystyna Feldman nagrodzona w Indiach

Kolejna nagroda dla „Mojego Nikifora" Krzysztofa Krauze i genialnej odtwórczyni roli tytułowej – Krystyny Feldman. Tym razem doceniło jej kunszt jury 4. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Pune w Indiach (12-19 stycznia). Grand Prix Festiwalu dostało „Dziecko" braci Dardenne'ów, nagrodzone też za najlepszą rolę męską Jeremie Reniere'a.

Nagroda dla Vegi

Na XV Courmayeur Noir in Festival we Włoszech (grudzień 2005), festiwalu filmów i literatury kryminalnej, Special Citation Award dostał Patryk Vega za reżyserię filmu „Pitbull". Międzynarodowe Jury doceniło *odważną i uczciwą reżyserię filmu podejmującego brutalne i bardzo istotne społecznie tematy.*

Złoto dla Adamka

Kolejna nagroda dla naszego dokumentalisty. „Jestem" Macieja Adamka dostał nagrodę dla najlepszego dokumentu (Gold Award) na Roshd International Film Festival w Iranie.

Paszport dla Wojcieszka

Paszport „Polityki" – nagrodę dla twórców *rozwijających się, niepokornych, oryginalnych, przekraczających granice* – za rok 2005 w kategorii film otrzymał Przemysław Wojcieszek, scenarzysta, reżyser (a także producent i dystrybutor), ostatnio – „Doskonałego popołudnia". Paszport przyznano za *oryginalne dzieła będące manifestem pokolenia trzydziestolatków szukających dla siebie miejsca w naszej rzeczywistości.*

Polacy na Berlinale

Na 56. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie (9-19 lutego) Andrzej Wajda odbierze Nagrodę Honorową za całokształt twórczości. W jury głównego konkursu Berlinale zasiądzie Janusz Kamiński, polski autor zdjęć filmowych pracujący w Hollywood, dwukrotny laureat Oscara (za „Listę Schindlera" i „Szeregowca Ryana"). W ważnej sekcji Panorama znajdzie się „Komornik" Feliksa Falka. W Kinderfilmfest, czyli odbywającym się w ramach festiwalu konkursie filmów dla dzieci i młodzieży, o Kryształowego Niedźwiedzia w sekcji „14plus" będzie walczył „Jestem" Doroty Kędzierzawskiej.

Zaś w festiwalowym Forum Nowego Kina, prezentującym filmy *nieszablonowe, niekomercyjne i nowatorskie* zostanie pokazane „Doskonałe popołudnie" Przemysława Wojcieszka.

Plebiscyt – najlepsze filmy roku 2005

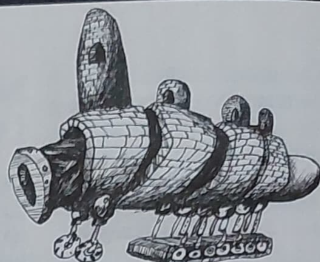
Drodzy Czytelnicy! Jeszcze do 28 lutego 2006 przyjmujemy Wasze głosy na najlepsze filmy w repertuarze polskich kin w roku 2005. Prosimy o ich przesyłanie za pomocą SMS-ów na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT). W treści SMS-a należy podać maksymalnie trzy tytuły najlepszych filmów, swoje nazwisko oraz hasło KINO3. Uczestnicy plebiscytu mają szanse otrzymać kasety video i płyty DVD z atrakcyjnymi filmami.

Wyniki plebiscytu ogłosimy w numerze kwietniowym KINA.

REGULAMIN PLEBISCYTU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

KRYZYS NIE DOTYCZY TWÓRCÓW

Rozmowa z Leszkiem Gałyszem, szefem jury XI Ogólnopolskiego Festiwalu Autorskich Filmów Animowanych OFAFA 2005



„AGROTECHNIKA" REŻ. LESZEK GAŁYSZ

Magda Lebecka: Jest pan kojarzony głównie z animacją dla dzieci, m.in. dzięki serialowi „O dwóch takich, co ukradli księżyc". W ramach pańskiej retrospektywy na OFAF-ie zobaczyliśmy „Jego pierwszą miłość" i „Agrotechnikę": przeznaczone dla widzów o różnym stopniu kompetencji. A teraz trwają przygotowania do „Jazzu", który ma nawiązywać do poetyki powiastki filozoficznej...

Leszek Gałysz: Tworzenie filmu autorskiego, nawet tak pracochłonnego jak „Jazz", jest krótsze niż zbieranie pieniędzy i organizowanie produkcji. Zmienił się sposób wspierania produkcji filmowej, od początku muszę składać dokumenty do PISF. Dziesięć minut animacji powstanie więc może za 3-4 lata. Od dawna drzemie we mnie pomysł rysowanej ołówkiem historii saksofonisty (stronę muzyczną prawdopodobnie opracuje Zbyszek Namysłowski). Chciałbym sięgnąć do grafiki zajmującej się tzw. figurami niemożliwymi. Ale cały smak jest w konkretnej pracy: w zmaganiach z materią, która wciąż zaskakuje.

Jeszcze trudniej zrealizować w technice klasycznej animacji profesjonalny, wartościowy artystycznie i myślowo film dla młodej widowni. Trzeba zaangażować fachowców-animatorów, specjalistów od *layoutu*, twórców dekoracji, muzyków. Nie można wystawić „Traviaty" w domu kultury...

A tymczasem np. w Warszawie animatorzy dociągają do sześćdziesiątki, nie mając kontynuatorów, bo nie sposób pracować co drugi rok, bez jakichkolwiek gwarancji ciągłości pracy, w stresie, zniechęceniu, nie mogąc utrzymać siebie i rodziny.

– Czy więc nasza animacja dla dzieci ma jakieś szanse wobec zalewu produkcji Disneya czy mangi?

– Można jej bronić odpowiednią polityką repertuarową telewizji i sensownymi ustawami. Wypracowanie praktyki współfinansowania filmów animowanych dla kolejnej generacji odbiorców jest obowiązkiem nas wszystkich: twórców, producentów, zarządów Telewizji oraz polityków w kolejnych rządach. „Okienko" o 19.00, którego zazdrościły nam wszystkie poważne stacje telewizyjne, wypełniły filmy japońskie, amerykańskie, angielskie, z krajów ościennych. Łatwiej i taniej kupić towar za granicą niż promować, finansować czy współprodukować rodzime projekty.

– Kryzys nie dotyczy twórców, czego dowodzi chociażby nagrodzona Srebrną Kreską przewrotna, dowcipnie żonglująca znanymi motywami baśń „O królewnie zaklętej w żabę" Roberta Turły z poznańskiego studia.

– Wyrazista osobowość odciska się na wszystkich jego pracach dla dzieci: potrafi świetnie, czysto prowadzić fabułę. Cenię go też za szczególny rodzaj przekory.

– Żałowałam – i nie byłam w tym odosobniona – że w werdykcie nie znalazł się „Len" Joanny Jasińskiej, urzekająca adaptacja baśni Andersena. To jej pierwsza profesjonalna praca zrealizowana metodą malowania pod kamerą – tą samą, co jej etiudy studenckie, które wygrywały na kolejnych OFAFA-ch.

– Niestety, nagroda w tej kategorii jest jedna. Film podobał mi się już na kolaudacji. Cieszę się, że Jasińska pięknie rozwija technikę uprawianą przez Szpakowicza i Giersza. Ale mam drobne zastrzeżenia warsztatowe: scenariusz jest zbyt obfity, przy takim natłoku wydarzeń trudno je właściwie rozegrać w czasie. Nie jestem też pewien czy najlepszym pomysłem był wybór do roli narratora zdecydowanego w charakterze głosu Jerzego Stuhra, nieodmiennie kojarzącego się ze „Shrekiem".

– Proszę o skomentowanie innych nagród.

– W zwycięskiej animacji „Level" Kiwerski jest wierny grafice komputerowej 3D. Największe wrażenie zrobiła na mnie udana próba ożywienia grafiki Jacka Gaja.

– To metafora głębokiej potrzeby metafizycznej – dążenia do wewnętrznego rozwoju...

– ...albo wyścigu szczurów – obie interpretacje są uprawnione.

Nagradzany na festiwalach „Ichthys" Skrobeckiego imponuje wielopłaszczyznowością i wykonaniem. Choć sam nie robiłem podobnych filmów, te klimaty są mi bliskie; doceniam wysmakowaną plastykę, powolny rytm, zdolność budowania mrocznego nastroju bez słów i wskazywania palcem, o co chodzi.

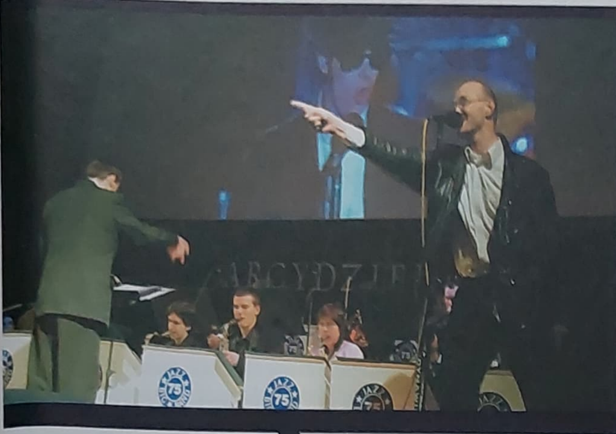
„Vivat Academia, vivant Professores" Kaliny spotkał się z zarzutem, że nie jest to film animowany. Zamysł polegał na odpowiednim wykadrowaniu i nałożeniu na siebie 6 tysięcy zdjęć studentów ASP. Ich twarze pokazywane w szybkim tempie atakują widza. Co jakiś czas zatrzymujemy się przy jednej postaci, dowiadując się, że to wielki, spełniony artysta... Metoda działa hipnotyzująco, na zasadzie długiej pauzy. Jeżeli pokazuje się 1-minutowe ujęcie, zaczynamy się irytować, po trzech minutach nie można wytrzymać, ale po sześciu nagle zostajemy wciągnięci... To czysty konceptualizm, co nie dziwi u autora licznych performance'ów i działań ulicznych.

Wśród amatorów zaskakująco dojrzała i profesjonalna była ascetyczna w formie animacja „Papierowe". Wyróżniliśmy też znaną już na OFAF-ie Dziecięcą Wytwórnię Filmową z Wrocławia, ze szczególnym podkreśleniem walorów „Potwora marnotrawnego". Cieszy, że bardzo młodzi ludzie z powodzeniem próbują się wypowiadać przez tak umowne medium jak animacja, zamiast szukać najłatwiejszych sposobów.

– Grand Prix w kategorii filmów studenckich zdobył znakomity, malarski, utrzymany w monochromatycznej tonacji „Telewizor" Tomasza Siwińskiego z pracowni prof. Kuci. Wszystkie najważniejsze nagrody dla etiud przypadły w tym roku krakowskiej ASP.

– Nie sugerowaliśmy się faktem, z której ze szkół – poznańskiej, warszawskiej, łódzkiej czy krakowskiej – wywodzą się autorzy. Wyróżniliśmy prace w naszej opinii najlepsze w bardzo ciekawym, mocnym zestawie animacji studenckich. To fantastyczne, że mimo problemów związanych z uprawianiem tej dziedziny, pojawia się tylu zdolnych zapaleńców.

Rozmawiała Magda Lebecka



ERA FILMOWA TO RÓWNIEŻ KONCERTY

8. PRZEGLĄD FILMOWY „KINO NA GRANICY"

MACIEJ GIL

Zbliża się kolejne „Kino na Granicy". Jak zwykle w Cieszynie i Czeskim Cieszynie spotkają się kinomani ciekawi twórczości południowych sąsiadów. W dn. 19-23 kwietnia będzie można zobaczyć dużo kina czeskiego i słowackiego, sporą dawkę polskiego i odrobinę węgierskiego.

Bohaterami retrospektyw autorskich będą znowu twórcy oryginalni i niepokorni w najlepszym tego słowa znaczeniu: Wojciech Marczewski i Elo Havetta.

Pierwszy jest uznawany za jednego z najwybitniejszych polskich reżyserów, choć na koncie ma zaledwie cztery filmy kinowe i kilka telewizyjnych. Tworzy tylko wtedy, gdy ma coś naprawdę ważnego do powiedzenia. W ostatnich latach poświęca się przede wszystkim edukacji młodych adeptów sztuki filmowej w Polsce i Europie. Zobaczymy filmy: „Zmory" (1978), „Klucznik" (1979), „Dreszcze" (1981), „Ucieczka z kina Wolność" (1990) i „Weiser" (2000). Wojciech Marczewski będzie gościem „Kina na Granicy".

Elo Havetta to jeden z luminarzy słowackiej części legendarnej czechosłowackiej nowej fali. Stawia się go w jednym szeregu z Jurajem Jakubisko i Dušanem Hanákiem. Niestety, Havetta zmarł przedwcześnie w 1975 roku, mając w dorobku jedynie dwa filmy. Ich oryginalna poetyka i estetyka wyraźnie pokazują, że był artystą wielkiego formatu. Organizatorzy zaprezentują oba jego filmy: „Uroczystość w ogrodzie botanicznym" (1969) i „Lilie polne" (1972), sięgną także do szkolnych filmów Havetty i poświęconego mu niezwykłego dokumentu Marko Škopa i Juraja Johanidesa „Uroczystość samotnej palmy" (2005).

Ciekawie zapowiada się też mini-retrospektywa czeskiego dokumentalisty Miroslava Janka. Ten reżyser, operator i montażysta (m.in. „Powaqqatsi" Godfreya Reggio) z powodzeniem realizuje kameralne, osobiste dokumenty. Zobaczymy „Cha-či-pe" i „Vierkę" w reżyserii Janka i film Pavla Štingla „Mír jejich duší", którego był operatorem.

W jedynym z cykli dających wgląd w historię kina organizatorzy spróbują przyjrzeć się bliskim relacjom uczuciowym zilustrowanym w filmach. Cykl pod roboczym tytułem „Życie seksualne Czechów (na ekranie)" przypomni dzieła klasyczne, jak „Pociągi pod specjalnym nadzorem" (1966) Jiřígo Menzla czy „Miłość blondynki" (1965) Miloša Formana, ale też perełkę krótkiego metrażu – „Powers" (2000) Petra Zelenki, zrealizowaną w ramach międzynarodowego cyklu „Erotic Tales". Odbędzie się też wycieczka w przeszłość: projekcje filmów Gustava Machatý'ego: „Erotikonu" (1929) i spowitej aurą skandalizującej legendy „Ekstazy" (1933).

Nie może podczas „Kina na Granicy" zabraknąć najświeższych produkcji z Czech i Słowacji. Nowe filmy przygotowują m.in. Jan Švankmajer („Šílení"), Vladimír Morávek („Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště"), Bohdan Sláma („Štěstí"). Sporo będzie nowych dokumentów i nieco animacji, w sumie ok. 20 filmów z ostatniego sezonu.

Przygotowujemy także zestaw najciekawszych polskich filmów ostatnich sezonów, by zaprezentować je naszym czeskim i słowackim przyjaciołom. „Mojego Nikifora" Krzysztofa Krauze już znają i cenią, a warto, by poznali także „Wesele" Wojciecha Smarzowskiego, „Komornika" Feliksa Falka, „Jestem" Doroty Kędzierzawskiej i inne...

Węgierskim akcentem będzie projekcja jednego z najoryginalniejszych filmów europejskich ostatnich lat, animowanej „Dzielnicy!" Árona Gaudera.

Oprócz filmów oczywiście spotkania, dyskusje, koncerty, wystawy... Do zobaczenia nad Olzą!

WWW.KINONAGRANICY.PL
KONTAKT: JOLANTA DYGOŚ, +48 604 721 427, JOLADYGOS@POCZTA.ONET.PL

KONKURS

Zapraszamy naszych Czytelników do Cieszyna na Przegląd Kino na Granicy (19-23 kwietnia). Organizatorzy imprezy ufundowali dla Państwa karnety na imprezę (łącznie z noclegami), a otrzymać je można odpowiadając prawidłowo na konkursowe pytanie:

w którym roku Jan Švankmajer (jego nowy film jest w programie tegorocznego Przeglądu) otrzymał Smoka Smoków na festiwalu w Krakowie?

Prosimy o przesyłanie odpowiedzi do 31 marca 2006 za pomocą SMS-a na numer 7268 – koszt SMS-a 2,44 zł (z VAT), odpowiedź na pytanie należy poprzedzić w treści SMS-a hasłem KINO5. Osoby uczestniczące w konkursie prosimy o podanie swojego nazwiska.

REGULAMIN KONKURSU DOSTĘPNY JEST W SIEDZIBIE FUNDACJI KINO.
SMS POWERED BY MOBILTEK

Jak blisko stąd, jak daleko...

XXI AFF – ERA FILMOWA

Dyskusyjny Klub Filmowy „Niespodzianka", Pałac Młodzieży w Bydgoszczy, Stowarzyszenie Przyjaciół Pałacu Młodzieży „Pałac" i Fundacja Art House zapraszają w dn. 12-17 lutego na przegląd „Jak blisko stąd, jak daleko"...

Kinematografia radziecka, tak nieodległa w czasie i przestrzeni, kiedyś stale obecna na polskich ekranach – dzisiaj powoli znika z naszej pamięci – piszą organizatorzy. – *Nie budzą wątpliwości artystyczne wartości filmów Siergieja Eisensteina, Wsiewołoda Pudowkina, Aleksandra Dowżenki, Andrieja Tarkowskiego, Siergieja Paradżanowa, Nikity Michałkowa i wielu innych twórców, którzy zapisali się w historii kina. Zdajemy sobie sprawę, że charakterystycznym elementem kinematografii radzieckiej było nasycenie treściami propagandowymi, prowadzące często do zubożenia i banalizacji filmowego przekazu. Ale zauważając w tej kinematografii swoiste skrajności, pamiętajmy, że nie tylko są one dwoma stronami tego samego medalu, ale pomiędzy nimi mieści się cała gama filmowych odcieni.*

Chcielibyśmy przyjrzeć się kinu z okresu kształtowania się władzy radzieckiej i artystycznych poszukiwań twórców związanych z awangardą, z drugiej strony – kinu pieriestrojki, pokazującemu ówczesne obyczaje i zmieniającą się mentalność. Przypomnieć filmy służące indoktrynacji, podporządkowane ideologicznemu przekazowi, ale też dzieła liryczne, zastanawiające się nad ludzkim losem, uczuciami. Pokazać zarówno filmy, które przetrwały próbę czasu, jak i te, które są już wyłącznie świadectwem swojej epoki.

Kierownictwo programowe przeglądu sprawuje dr Piotr Zwierzchowski z Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Wykłady i seminaria poprowadzą: prof. Marek Hendrykowski (UAM), prof. Małgorzata Hendrykowska (UAM), dr Konrad Klejsa (Uniwersytet Łódzki), dr Sylwia Kołos (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), dr Mariusz Guzek (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego), dr Zbigniew Korsak (Kujawsko-Pomorska Szkoła Wyższa w Bydgoszczy), dr Piotr Zwierzchowski i mgr Grzegorz Pieńkowski (Filmoteka Narodowa).

W programie: pokazy ponad 20 filmów pełnometrażowych; pokaz specjalny: dokumenty i reportaże nagrodzone i wyróżnione na 2. Festiwalu Reportażu Telewizyjnego Camera Obscura; wykłady, prelekcje i dyskusje z filmoznawcami, teoretykami kina, wykładowcami wyższych uczelni; warsztaty dziennikarskie; warsztaty filmowe; pokazy kina offowego; koncert muzyki filmowej i wiele innych atrakcji.

INFORMACJE:
PAŁAC MŁODZIEŻY
UL. JAGIELLOŃSKA 27
85-097 BYDGOSZCZ
WWW.PALAC.BYDGOSZCZ.PL
DOMINIKA GAŁGAŃSKA, TEL. (+ 52) 321 00 81 WEW. 333, KOM. (+606) 715 863, DOMINIKA.PALAC@POCZTA.FM

„Reflection" w Muranowie i na Berlinale

7 lutego w warszawskim kinie Muranów a 14 lutego na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie odbędą się pokazy filmu zrealizowanego w ramach programu „Reflection" przez studentów Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy oraz Internationale Filmschule Köln. O programie pisaliśmy obszernie w nrze 12 „Kina" z ub. roku (s. 79). Półtoragodzinny dokument o dwóch bliźniaczych miasteczkach: Górze Kalwarii i Lennep – powstały z etiud poświęconych jego mieszkańcom – po widzach z Warszawy obejrzą uczestnicy Berlinale Talent Campus. ■



„KOBIETY Z GÓRY ARARAT"

O FESTIWALU „PRAWA CZŁOWIEKA W FILMIE" – SŁÓW KILKA

MONIKA WALENKO

Ten festiwal zawsze przyciąga dużą publiczność, zwłaszcza młodzież. Co ciekawego zdarzyło się w tym roku? Po pierwsze można było, jak co roku, poszerzyć wiedzę o problemach związanych z łamaniem praw człowieka na świecie. Po drugie – obejrzeć bardzo rzadko pokazywane filmy wybitnych twórców, klasykę dokumentu. Po trzecie wreszcie – przyjrzeć się z bliska materiałom archiwalnym.

Na przykład filmy zrealizowane przez ekipę Międzynarodowego Komitetu Czerwonego Krzyża w latach 20. ubiegłego wieku to prawdziwa gratka, początki *kina humanitarnego*. Materiały miały dokumentować działalność MCK w Szczecinie, Narwie, Warszawie, Budapeszcie i Konstantynopolu. Obserwujemy m.in. repatriację więźniów, pomoc uchodźcom, walkę przeciw epidemiom. Trzeba przyznać, że sposób realizacji: prowadzenie kamery, kadrowanie i montaż, wydają się dziś prymitywne i są momentami śmieszne. Ale całość odsłania jakąś niezwykłą tajemnicę przeszłości. Sposób zachowania ludzi przed kamerą, reakcje gapiów są świadectwem nie tylko działalności MCK, ale też rozwoju kinematografii i rejestracją realiów dawnego życia. Obserwujemy zupełnie inny świat, inną rzeczywistość!

Podobnej rangi archiwalia można obejrzeć w filmie Ludovica Segarry „Tybet. Historia tragedii". Autor wykorzystał tu pierwszy w historii film z Tybetu, nakręcony jeszcze w latach 30. XX wieku. W 1938 roku, tuż przed wyborem XIV Dalajlamy, w Tybecie przebywał Ernst Scheffer – nazistowski badacz ludów azjatyckich – który sfilmował rytuały noworoczne i przepowiednie wyroczni. Rok później do stolicy Tybetu, Hassy, przybył austriacki podróżnik Heinrich Herrer, który zdokumentował życie codzienne młodego wówczas XIV Dalajlamy i uroczystości dworskie. Zresztą przeżycia Heinricha Herdera poznał później cały świat. Na ich podstawie nakręcono film „Siedem lat w Tybecie" z Bradem Pittem w roli głównej. Film Segarry „Tybet. Historia tragedii" zawiera też późniejsze, bardzo ciekawe zdjęcia, m.in. z podróży Dalajlamy do komunistycznych Chin. O historii śnieżnego królestwa wiemy już dość dużo, a jednak, jak pokazuje dokument Segarry, materiały archiwalne wciąż fascynują, odkrywając przed nami inną perspektywę.

Archiwalia tybetańskie same układają się w historię. Jest ich niewiele i każda minuta jest cenna. A co ma zrobić dokumentalista w obliczu tysięcy godzin różnej jakości taśm, nakręconych na przykład w Polsce epoki PRL-u? Karkołomnego zadania podjął się Maciej Drygas. Po ponad trzech latach żmudnych poszukiwań i pracy z tak mało plastyczną materią, jak archiwalia, otrzymaliśmy historię jednego zwykłego dnia, czwartku 27 września 1962 roku. Tu archiwalia nie są ilustracją, ale materią, puzzlami, z których właściwie można ułożyć, co się chce. Pełna dowolność. Jednak film „Jeden dzień w PRL" jest do gruntu prawdziwy. Fascynuje dbałością o detal, rzetelnością i pokorą twórcy.

Filmom Macieja Drygasa poświęcono na festiwalu więcej miejsca, odebrał on też specjalną nagrodę *za wybitne osiągnięcia w ukazywaniu praw człowieka w filmie*. Pokazano trzy inne jego dokumenty: „Stan nieważkości" o radzieckich kosmonautach po upadku ZSRR, historię samospalenia Ryszarda Siwca „Usłyszcie mój krzyk" i „Głos nadziei" o radiu Wolna Europa. To filmy należące już dziś do klasyki.

Na drugim biegunie festiwalowym znajdują się dokumenty ukazujące konflikty dziejące się współcześnie w różnych zakątkach świata. Można je traktować edukacyjnie. Do nich należy na pewno znakomity film „Liberia", dokumentujący na gorąco wojnę domową, jaka toczyła się tam w 2003 roku, „Kobiety z góry Ararat" o kobiecej partyzantce kurdyjskiej, czy „4 krótkie historie o Iraku". Wyjątkowym dokumentem reporterskim jest film Seana McAllistera „The Liberace of Baghdad". To opowieść o sfrustrowanym pięćdziesięcioletnim pianiście, który czeka na wizę amerykańską i wciąż ma nadzieję, że kiedyś będzie szczęśliwy. Poprzez historię jego i jego rodziny poznajemy dzisiejszy Irak. Nie akcje zbrojne i walki toczące się na froncie, ale codzienne życie w świecie owładniętym wojną. Bezsensowną wojną, która ciągnie się w nieskończoność i odbiera szanse na szczęście. I, paradoksalnie, dla Samira Petera – „Chopina z Bagdadu" (bo tak brzmi polski tytuł) film staje się szansą. Sean McAllister tak to komentuje: *Bohater na początku myślał, że zrobienie tego dokumentu zajmie tydzień, może miesiąc. Ale to się wydłużało w nieskończoność. Poza tym nie mógł zrozumieć, dlaczego jestem w tak niebezpiecznym miejscu, ryzykując życie, filmując właśnie jego. Potrzebował czasu, żeby zrozumieć, że został wybrany, żeby móc się wypowiedzieć o swoim kraju, żeby dać świadectwo. I myślę, że kiedy w końcu zrozumiał, zaakceptował to i przyłączył się do pracy z o wiele większą mocą i determinacją.* Film zdobył wiele wyróżnień, m.in. specjalną nagrodę jury Sundance za dokument i Brytyjską Nagrodę BIFA za najlepszy film niezależny 2005 roku. Dzięki filmowi Samir Peter spełnia przynajmniej jedno swoje marzenie: staje się sławny. *Sundance był wielkim sukcesem. Dziesięć dni balowania. Cała publiczność patrzyła tylko na niego. Stał się gwiazdą, wszędzie rozdawał autografy. Na uroczystym pokazie czekał za kulisami jako gość-niespodzianka. Po projekcji rozległy się brawa, kulisy się podniosły i ukazał się on przy wielkim fortepianie. Grał pół godziny bez przerwy. A ja filmowałem, w bocznym skrzydle, i myślałem sobie, że to niesamowite, on jest nareszcie sławny!* To chyba najlepsze, co może zrobić dokumentalista: pamiętać o swoich bohaterach, nie przestawać walczyć o ich prawa nawet po skończeniu filmu. Tak robi Sean McAllister, tak robi też Nick Danziger, dokumentalista filmowy i fotograf, którego wystawę można było oglądać w ramach festiwalu. Obaj przyjechali do Warszawy. Zresztą większości pokazów towarzyszyły spotkania z twórcami lub specjalistami w danej dziedzinie. To jedna z niewątpliwych zalet tej imprezy.

Warszawski festiwal kończyła dyskusja pod hasłem „Wojna w mediach". Wynikło z niej jasno, że raportowanie wojny, z czym mamy do czynienia w mediach na co dzień, nie ma nic wspólnego z filmami pokazywanymi na festiwalu Helsińskiej Fundacji Praw Człowieka, które można nazwać dokumentem humanitarnym. Nie pomniejszając roli tego pierwszego sposobu ukazywania wojny, festiwal jasno dowodzi, że dzisiejszy świat nie może się do niego ograniczać.

OBJAZDOWY FESTIWAL PRAWA CZŁOWIEKA W FILMIE POTRWA CAŁY ROK. SZCZEGÓŁOWY PROGRAM MOŻNA ZNALEŹĆ NA STRONIE WWW.HFHRPOL.WAW.PL/OFF/

Zgłoszenia do programu 30 minut

Do 15 lutego można składać projekty do programu „30 minut". To ubiegłoroczna wspólna inicjatywa Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, TVP Kultura oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Jej celem jest umożliwienie młodym filmowcom debiutu fabularnego w profesjonalnych warunkach. Uczestnikami są młodzi reżyserzy przed debiutem pełnometrażowym. Program zakłada powstanie w ciągu roku dziesięciu 30-minutowych filmów o tematyce współczesnej. Każdy debiutant otrzymuje opiekę artystyczną i produkcyjną.

Budżet każdego filmu wynosi 100.000 zł, nie licząc aportu rzeczowego, którego mogą udzielić firmy produkcyjne. Finansowanie zapewnia: Stowarzyszenie Filmowców Polskich, TVP Kultura i MKDiN/PISF.

Pracami kieruje Rada Artystyczna, w której skład wchodzą: Jacek Bromski (SFP), Wojciech Marczewski (Szkoła Wajdy), Robert Gliński (PWSFTViT, Studio Indeks), Filip Bajon (WRiTV Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach), Jerzy Kapuściński (TVP Kultura) oraz przedstawiciel PISF. Biuro Programu mieści się przy Stowarzyszeniu Filmowców Polskich.

Projekty można składać pod adresem:
Stowarzyszenie Filmowców Polskich
ul. Puławska 61
02-595 Warszawa
z dopiskiem „Program 30 minut"
Info: Oriana Kujawska, tel. (+693) 29 95 39
e-mail: o.kujawska@sfp.org.pl

Zgłoszenia mogą składać reżyserzy po ukończonych studiach w szkole filmowej, przed pełnometrażowym debiutem fabularnym; studenci reżyserii ostatniego roku szkoły filmowej, przed pełnometrażowym debiutem fabularnym; reżyserzy bez wykształcenia filmowego, przed debiutem fabularnym, którzy zrealizowali co najmniej 1 krótkometrażowy film dystrybuowany w kinach, na kasetach i DVD lub w telewizji. Można zgłaszać teksty własne lub innych scenarzystów. W ekipie filmu powinien się znaleźć przynajmniej jeden debiutant (scenarzysta, operator obrazu, aktor, scenograf itd.).

Filmy zrealizowane w ramach programu nie mogą być traktowane jako filmy szkolne, dyplomowe, na zaliczenie, z toku studiów itd.

Projekt musi zawierać: streszczenie (do 2 stron); treatment (do 10 stron lub scenariusz); eksplikację reżyserską (1 strona); cv reżysera, podstawowy skład ekipy oraz wypełniony formularz zgłoszeniowy (do pobrania z: www.sfp.org.pl). Projekty należy składać w trzech egzemplarzach w wersji drukowanej.

★

Tymczasem trwa produkcja sześciu pierwszych filmów w ramach programu „30 minut". W Mistrzowskiej Szkole Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy powstaje „Trójka do wzięcia" (tytuł roboczy) Bartka Konopki, „Podróż" Dariusza Glazera i „Droga wewnętrzna" Doroty Lamparskiej.

W realizacji są też „Fabryka" Macieja Adamka (Koncept Media–Radek Styś), „Kilka fotografii z jednego tygodnia" Marcina Pieczonki (SF TOR) i „W krainie jaskrawych zabawek" Mateusza Dymka (Czołówka). ■

Walentynki w Lunie

W cyklu *Luna – classic* warszawskie kino zaprasza na filmowe Walentynki. Oczywiście we wtorek, 14 lutego. Wszyscy zakochani, którzy nie mają pomysłu na oryginalny prezent (a także ci, którzy mają), mogą zajrzeć do Luny na walentynkowe seanse filmowe. Za niewygórowaną cenę 8 złotych można będzie obejrzeć romantyczne filmy:
„Jeden odchodzi, drugi zostaje" (g. 16.15),
„Smak życia" (g. 15.45)
i „Smak życia 2" (g. 18.00)
oraz „Zakochany bez pamięci" (g. 18.15).

Andersen w Lunie

W cyklu *edukacyjna Luna* kino zaprasza w podróż do krainy baśni Hansa Christiana Andersena. To najszerzej w świecie znany duński pisarz, autor kilku powieści, wielu sztuk teatralnych, wierszy, wspomnień z podróży. Sławę przyniosły mu jednak baśnie i opowieści. Napisał ich około 200, a przetłumaczono je na 150 języków świata. Pisał je również z myślą o dorosłych, opowiadając o najważniejszych dla człowieka spra-

wach, o życiowych wyborach, marzeniach i tęsknotach, o niegodziwości i o miłości, o pięknie świata i o nieuchronnej śmierci. W dwa zimowe weekendy Kino Luna zaprezentuje przegląd filmowych adaptacji baśni Andersena.
11 lutego zobaczymy filmy „Krzesiwo", „Głupi Jaś", „Królowa Śniegu", 12 lutego – „Młodego Andersena", 18 lutego – „Syrenkę i Księcia" a 19 lutego – „Słowika".
Wszystkie seanse rozpoczną się o godz. 10.00.

KAN 2006

Do 19 lutego można nadsyłać filmy na 7. Festiwal Kina Amatorskiego i Niezależnego KAN, który odbędzie się w kinie Warszawa we Wrocławiu dn. 6-9 kwietnia. Wybrane przez Komisję Kwalifikacyjną prace zostaną zaprezentowane podczas konkursu. Filmy można nadsyłać (regulamin konkursu oraz karta zgłoszeniowa: www.kan.art.pl) pod adresem Biura Festiwalowego:
ul. Kościuszki 34
50-012 Wrocław
z dopiskiem „KAN".
W tym roku nie będzie podziału na kategorie (fabułę i dokument), a twórcy będą walczyć o Złotą, Srebrną i Brązową KANewkę, KANewkę Specjalną Jury, KANewkę Publiczności, KANewkę za montaż i zdjęcia.
W ramach KAN 2006 przeprowadzony zostanie także konkurs „KANtata" na skomponowanie tematu muzycznego (wokalnego bądź instrumentalnego) identyfikującego festiwal.
Regulamin konkursu:
www.kan.art.pl
W styczniu 2006 roku KAN-owcy byli gośćmi zaprzyjaźnionej imprezy, 32. Międzynarodowego Festiwalu Filmwochenende w Würzburgu.
W kwietniu we Wrocławiu rewizytę złożą Niemcy, którzy zaprezentują swe najlepsze prace.
Festiwal KAN to także Pokazy Specjalne, które odbywają się na terenie całej Polski. Informacje o najbliższych prezentacjach dostępne są na oficjalnej stronie festiwalu.
Finałowi KAN, jak co roku, towarzyszyć będą konferencje prasowe, warsztaty filmowe, koncerty w klubie festiwalowym, spotkania z zaproszonymi gośćmi i twórcami.

WSZELKIE PYTANIA NALEŻY KIEROWAĆ POD ADRES: KAN@PRO.ONET.PL

Czy wierzysz w to, co widzisz?

Edukacja medialna, czyli krótki kurs czytania mediów audiowizualnych: Czy wierzysz w to, co widzisz? – to temat warsztatów dla gimnazjalistów i licealistów organizowanych przez Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej oraz Polskie Stowarzyszenie Montażystów PSM.
W warszawskim kinie Muranów odbędzie się seria trzech spotkań: 20 lutego, 22 marca i 25 kwietnia (wszystkie o 12.30) oraz spotkania jednorazowe: 24 lutego o 12.00, 24 marca o 12.00 i 27 kwietnia o 13.30. Koszt – 10 zł za półtoragodzinne spotkanie.
Organizatorzy zapraszają do interaktywnej multimedialnej wycieczki w świat mediów audiowizualnych – od rejestracji rzeczywistości, po montaż i analizę gotowego utworu. Warsztaty będą polegały na serii krótkich eksperymentów: filmowaniu uczestników i natychmiastowym budowaniu sekwencji, żeby uwidocznić różnicę między tym, co się działo naprawdę, a tym, co można zawrzeć w przekazie filmowym. Obserwacja *na żywo* kluczowych etapów budowania przekazu pozwoli uświadomić sobie jak ogromna jest różnica między rzeczywistością obserwowaną bezpośrednio i oglądaną za pośrednictwem mediów.
Celem warsztatów jest wypracowanie krytycznej postawy wobec mediów audiowizualnych; uświadomienie, że każdy produkt audiowizualny (telewizyjny lub filmowy, fabularny czy dokumentalny) nie jest wierną rejestracją rzeczywistości, ale jej interpretacją, i nie powinien być mylony z osobistym doświadczeniem rzeczywistości; przypomnienie, że przekaz audiowizualny jest świadectwem *z drugiej ręki*, że zawsze stoi za nim autor, który decyduje, co i jak mamy widzieć, i czuć; ujawnienie metod manipulacji i powszechności ich stosowania przy budowaniu przekazu audiowizualnego.
Uczestnicy zajmą się następującymi zagadnieniami:
1. Gatunki i konwencje gatunkowe oraz związane z nimi przekonanie o stopniu wiarygodności. Zwrócenie uwagi, że iluzyjny charakter filmu nie ogranicza się tylko do fabuły, ale dotyczy również przekazów o charakterze dokumentalnym;
2. Rejestracja jako narzędzie kreacji rzeczywistości filmowej (podstawowe środki filmowe umożliwiające manipulację czasem, przestrzenią oraz sposoby nadawania nowego sensu rejestrowanym zdarzeniom);
3. Programowanie odbioru widza (środki służące wywołaniu zamierzonej przez autorów intelektualnej i emocjonalnej reakcji – użycie muzyki, komentarza, kompozycji plastycznej obrazu);
4. Krytyczna postawa wobec przekazu audiowizualnego – umiejętność analizy własnych odczuć w trakcie odbioru i rozpoznania środków użytych dla ich wywołania.

ZAPISY POD NUMERAMI TELEFONÓW: (+22) 536 92 26 ORAZ (+608) 539 493 (MACIEK JAKUBCZYK) LUB (+22) 536 92 14 (IRENA KAMIŃSKA)
PROGRAMY AUTORSKIE: MILENIA FIEDLER, ANNA MATWIEJCZYK–POLSKIE STOWARZYSZENIE MONTAŻYSTÓW PSM



VII Rozstaje Europy

VII Międzynarodowe Dni Filmu Dokumentalnego Rozstaje Europy odbędą się jak zawsze w Lublinie w dn. 6-9 kwietnia. Organizatorzy zapraszają twórców, którzy w swoich dokumentach podejmują tematykę pogranicza, którzy przez pryzmat wielokulturowości i historii (także pozaeuropejskiej) poruszają istotne problemy współczesności. Najlepsze z nich zostaną wybrane do konkursu.
Mottem festiwalu są słowa Czesława Miłosza:
Obyśmy zawsze umieli w praktyce, nie tylko w teorii, uznawać równe prawa ludzi różnych wyznań i różnych narodowości. I oby przypomnienie zbrodni popełnionych w Europie XX wieku zawsze nas ostrzegało przed skutkami nietolerancji i nienawiści.
Do 15 lutego pod adres:
MDFD „Rozstaje Europy"
ACK UMCS „Chatka Żaka"
ul. Radziszewskiego 16
20-031 Lublin
można nadsyłać filmy wyprodukowane nie wcześniej niż w 2004 roku; dotyczące współistnienia religii i kultur na obszarach pogranicza oraz problemów z tym związanych (także problemów związanych z istnieniem terroryzmu); poruszające problematykę współżycia narodów i kultur; pokazujące rzeczywistość, jaka pozostała po wielkim *tyglu narodów* na terenie Europy Środkowo-Wschodniej; ukazujące los jednostki ludzkiej zdeterminowany przez wydarzenia wielkiej historii.
Nagrody:
Grand Prix – 8.000 zł; II Nagroda – 4.000 zł; III Nagroda – 2.000 zł; Wyróżnienia – 1.000 zł.

Hartley-Merrill do 20 lutego

Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy zaprasza do udziału w konkursie scenariuszowym Hartley-Merrill. Współorganizatorami konkursu są: Polski Instytut Sztuki Filmowej oraz HBO Polska.
W konkursowych zmaganiach mogą brać udział debiutanci i autorzy, mający w dorobku nie więcej niż jeden zrealizowany scenariusz pełnometrażowego filmu fabularnego. Mile widziane są scenariusze o tematyce uniwersalnej, zawierające jednak wątki kulturowe związane z krajem pochodzenia autora. Zgłoszenie musi zawierać: 2 oprawione egzemplarze scenariusza do 125 stron (oraz plik na dyskietce lub płycie CD); *synopsis* (streszczenie fabuły) – 2 strony; dane autora (imię, nazwisko, adres, telefon i adres e-mail oraz podpisaną zgodę na przetwarzanie danych osobowych). Zgłoszenia należy składać w nieprzekraczalnym terminie 20 lutego 2006 pod adresem: Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy
00-724 Warszawa
ul. Chełmska 21
tel./fax (+22) 851 10 56, 851 10 57
e-mail: info@wajdaschool.pl
Jury złożone z przedstawicieli polskiego przemysłu filmowego wytypuje zwycięzcę polskiej edycji konkursu oraz laureata Nagrody Specjalnej HBO.
Nagrodzony tekst zostanie przygotowany w wersji angielskiej i weźmie udział w międzynarodowym finale w Los Angeles. Laureaci międzynarodowej edycji konkursu, poza nagrodą pieniężną, otrzymają szansę uczestnictwa w pracach Laboratorium Scenariuszowego Kingmana w Los Angeles i spotkają się z przedstawicielami amerykańskiego przemysłu filmowego.

Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy planuje też zorganizowanie warsztatów scenariuszowych (w zeszłym roku w Szkole odbyły się warsztaty dla laureatów konkursu, współorganizowane przez HBO Polska, prowadzone przez amerykańskiego guru scenariopisarstwa, Syda Fielda), a przede wszystkim będzie czynić starania, by nagrodzone scenariusze jak najszybciej znalazły się w produkcji i trafiły na ekrany.
SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE:
WWW.WAJDASCHOOL.PL

Media Desk działa!

Ponownie otwarto Media Desk Polska. Biuro zaprasza do składania wniosków o stypendium dla profesjonalistów polskiego sektora audiowizualnego. Można skorzystać z szerokiej oferty szkoleń, seminariów i warsztatów wspieranych przez Program Media Wspólnoty Europejskiej.
WNIOSKI I INFORMACJE:
KRAJOWA IZBA PRODUCENTÓW AUDIOWIZUALNYCH
UL. JARACZA 2
00-387 WARSZAWA
TEL. (+510) 035 913

Rekordowy maraton filmowy

Stowarzyszenie Filmowe Wrofilm oraz Portal Szorty.pl w dniach 20-25 lutego organizują akcję bicia Rekordu Guinnessa w oglądaniu filmów w kinie non-stop. Poprzedni rekord należy do niemieckiego kina, w którym widzowie oglądali filmy przez ponad 114 godzin.
Bicie rekordu odbędzie się we wrocławskim kinie Atom. Stu widzów zostanie odizolowanych od świata zewnętrznego na 115 godzin. Filmy będą prezentowane w kilkugodzinnych blokach, podzielonych dziesięciominutowymi przerwami. Nad prawidłowym przebiegiem akcji będzie czuwało na zmianę ośmiu niezależnych świadków.
Kompletowany jest oddział zdeterminowanych miłośników kina, którzy odważą się podjąć wyczerpujące wyzwanie. Organizatorzy i uczestnicy są gotowi na wszelkie poświęcenie, aby udowodnić oddanie swej pasji – filmowi. Jako że konsultowali się z lekarzem, zdają sobie sprawę z ryzyka: zasłabnięć, halucynacji, późniejszych zaburzeń snu oraz trwałych uszkodzeń kory mózgowej. Wszystkich, których możliwe konsekwencje nie napawają przerażeniem, zapraszają do uczestnictwa w przedsięwzięciu. Czekają także na wolontariuszy chętnych do pomocy przy organizacji.
SZCZEGÓŁOWE INFORMACJE NA STRONIE
WWW.WROFILM.PL

Złote Taśmy

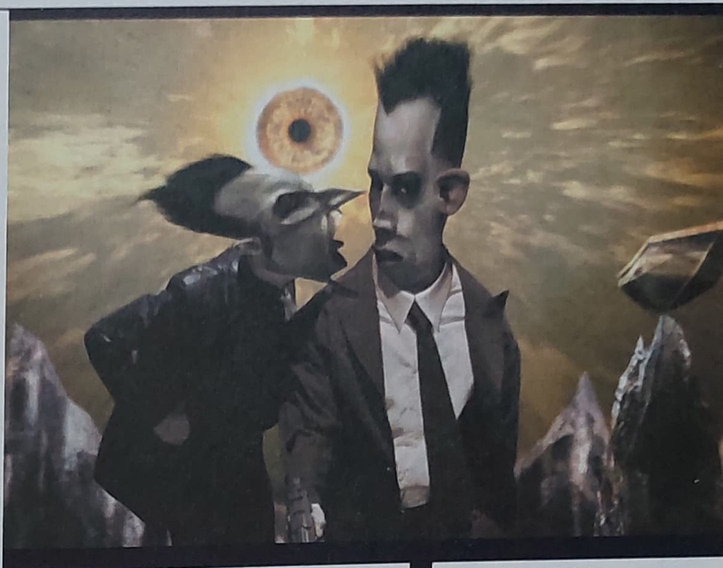
Samodzielne Koło Piśmiennictwa Stowarzyszenia Filmowców Polskich (polska sekcja FIPRESCI) przyznało Złote Taśmy za najlepsze filmy na polskich ekranach w roku 2005.
W kategorii filmu polskiego **Złotą Taśmę** otrzymał Krzysztof Zanussi za film **„Persona non grata"**
W kategorii filmu zagranicznego uhonorowano Michaela Haneke za **„Ukryte"**.
Przyznano trzy wyróżnienia honorowe dla filmów: **„Vera Drake"**, reż. Mike Leigh, **„Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna"**, reż. Kim Ki-duk oraz **„Opowieści o zwyczajnym szaleństwie"** reż. Petr Zelenka.

Syreny Warszawskie

Klub Krytyki Filmowej Stowarzyszenia Dziennikarzy Rzeczpospolitej Polskiej przyznał Syreny Warszawskie – nagrody dla najlepszych filmów wyświetlanych w Polsce w ubiegłym roku. Za najlepszy film polski uznano **„Jestem"** Doroty Kędzierzawskiej, a za zagraniczny – **„Witaj, nocy"** Marka Bellocchia.

Nowy festiwal

Co dwa lata we Wrocławiu ma się odbywać nowa impreza – Międzynarodowy Festiwal Twórczości Telewizyjnej Prix Visionica. Organizatorzy – Telewizja Polska i miasto Wrocław oraz rosyjski kanał Kultura i europejska telewizja ARTE zapraszają do udziału nadawców publicznych, prywatnych i producentów telewizyjnych. Programy będą konkurować w czterech kategoriach: dramat, film, dokument oraz widowisko/wydarzenie kulturalne. W marcu poznamy termin pierwszego festiwalu.


„JONA/TOMBERRY"

KRÓTKO MÓWIĄC, CZYLI HOLENDRZY W LABIE

Przegląd krótkometrażowych filmów holenderskich „Krótko mówiąc" będzie główną atrakcją lutego (10-12) w warszawskim KINO.LAB-ie.

Holendrzy są mistrzami oszczędnej, eleganckiej formy – nie tylko w architekturze, ale i w filmie. Rzadko mamy okazję oglądać pełnometrażowe filmy holenderskie (choć wszyscy z pewnością pamiętają oskarowy sukces „Charakteru" Mike'a van Diemme'a sprzed kilku lat), za to Holandia jest prawdziwym potentatem, jeśli chodzi o filmy krótkie. Co roku powstaje ich kilkaset, często na światowym poziomie. Wysoki poziom edukacji artystycznej zaowocował prawdziwym boomem w produkcji animacji, dokumentów i krótkich form eksperymentalnych. Dzięki instytucjonalnemu wsparciu ze strony Holland Film (zajmującego się promocją filmu holenderskiego za granicą) oraz Ambasady Królestwa Niderlandów w Warszawie polska publiczność będzie mogła zobaczyć niezwykły zestaw krótkometrażówek: od animacji tradycyjnej, poprzez abstrakcyjną, komputerową, krótkie formy fabularne, eksperymentalne dokumenty, aż po sztukę wideo. Filmy zostały podzielone na cztery programy, skomponowane z najciekawszych produkcji ostatnich lat.
Program pierwszy składa się z filmów animowanych we wszelkich technikach – od tradycyjnych (piękny „Bek" czy „2D or not 2D" najbardziej utytułowanego holenderskiego animatora Paula Driessena – wielokrotnie nagradzanego, m.in. na Krakowskim Festiwalu Filmów Krótkometrażowych), aż po mroczne wizje w stylu braci Quay lub Tima Burtona (surrealistyczny „Jona/Tomberry") czy animację abstrakcyjną („Lustro lustro").
Program drugi to zestaw fabuł, m.in. takich perełek jak „11:59", odwołujący się do stereotypowego obrazu arabskiego terrorysty i zaskakujący niezwykłą puentą, nostalgiczne, śmieszno-straszne historie o dojrzewaniu („Dajo", „Bite") a nawet teledyskowe „League of Legends" z udziałem piłkarskich sław z Ajaksu Amsterdam.
W trzecim programie znalazły się filmy dokumentalne, klasyczne poetyckie obrazy z humanistycznym przesłaniem (znakomity „Allotment" poświęcony fenomenowi tzw. działek pracowniczych), jak i dokumenty eksperymentalne, często zaskakujące formalnymi rozwiązaniami („Ostrako", „Tibbar").
Czwarty zestaw składa się z filmów eksperymentalnych, które często wykorzystują materiał dokumentalny poddając go rozmaitym transformacjom (czasem nieznacznym – jak w „Victory Boogie Woogie" lub „Rimbaud in Amsterdam", a czasem bardzo zaawansowanym – jak w „Sonatina" czy „Marsa Abu Galawa").
Bilety: 10 zł/dzień, karnet na całość – 20 zł
Rezerwacje: (+22) 628 12 71-3 wew. 135

INFO: HTTP://CSW.ART.PL/KINO_LAB LUB HTTP://KINOLAB.ART.PL



Orły szykują się do lotu

W styczniu rozpoczęło się głosowanie w plebiscycie Polskiej Akademii Filmowej przyznającej Orły, czyli Polskie Nagrody Filmowe. Do 24 stycznia filmowcy mieli odesłać do nadzorującej przebieg głosowania firmy PricewaterhouseCoopers formularze ze swoimi typami do nagród w 15 kategoriach: najlepszy dźwięk, najlepszy montaż, muzyka, scenografia, zdjęcia, scenariusz, kostiumy, drugoplanowe role – kobieca i męska, główna rola kobieca, główna rola męska, najlepszy film europejski, najlepsza reżyseria, najlepszy film oraz Nagroda za Osiągnięcia Życia. Nominacje zostaną ogłoszone 31 stycznia, nazwisko Laureata Nagrody za Osiągnięcia Życia zostanie ujawnione 20 lutego, a ceremonia wręczenia Orłów 2006 odbędzie się 25 lutego.
Polskie Nagrody Filmowe Orły są przyznawane od 1999 roku. Laureatów wyłania licząca ponad 500 członków Polska Akademia Filmowa, odpowiednik narodowych akademii filmowych przyznających francuskie Cezary, czeskie Lwy czy hiszpańskie nagrody Goya, a w Europie – Europejskiej Akademii Filmowej, przyznającej Europejskie Nagrody Filmowe.
Dotychczasowymi laureatami Orłów w kategorii Najlepszy Film były: „Historia kina w Popielawach" (1999), „Dług" (2000), „Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową" (2001), „Cześć, Tereska" (2002), „Pianista" (2003), „Zmruż oczy" (2004) i „Wesele" (2005).
W tym roku do Orłów kandyduje 18 filmów, które od 1 stycznia do 31 grudnia 2005 były wyświetlane przynajmniej przez tydzień na otwartych, płatnych pokazach. Są to: „Czas surferów" Jacka Gąsiorowskiego, „Jestem" Doroty Kędzierzawskiej, „Komornik" Feliksa Falka, „Lawstorant" Mikołaja Haremskiego, „Legenda" Mariusza Pujszy, „Lekarz drzew" Janusza Zaorskiego, „Mistrz" Piotra Trzaskalskiego, „Motór" Wiesława Palucha, „Persona non grata" Krzysztofa Zanussiego, „Pitbull" Patryka Vegi, „Rh+" Jarosława Żamojdy, „Rozdroże Café" Leszka Wosiewicza, „Skazany na bluesa" Jana Kidawy-Błońskiego, „Trzeci" Jana Hryniaka, „Tulipany" Jacka Borcucha, „W dół kolorowym wzgórzem" Przemysława Wojcieszka, „Wróżby kumaka" Roberta Glińskiego oraz „Zakochany anioł" Artura Więcka „Barona".
Członkowie Polskiej Akademii Filmowej głosują również na Najlepszy Film Europejski na ekranach polskich kin w 2005 roku.

KONTAKT: IZA.WOJCIK@PNF.PL, WWW.PNF.PL

english index: contents



MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY TWÓRCZOŚCI I EDUKACJI FILMOWEJ

WYDAWCA:
Fundacja „KINO"

ADRES REDAKCJI I FUNDACJI:
00-724 Warszawa,
ul. Chełmska 21
tel. 841-68-43, tel./fax 841-90-57
e-mail: kino@kino.onet.pl
http://kino.onet.pl

NUMER KONTA:
35 1050 1054 1000 0022 8533 3569

OGŁOSZENIA:
przyjmuje Fundacja
Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń

PROMOCJA I KOLPORTAŻ
Jacek Cegiełka

ADMINISTRACJA
Grażyna Tatarska

REDAGUJE ZESPÓŁ:
Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński (red. nacz.), Maria Kornatowska, Tadeusz Lubelski (z-ca red. nacz.), Jerzy Płażewski, Magda Sendecka, Konrad J. Zarębski (sekr. red.)

STALE WSPÓŁPRACUJĄ:
Grażyna Arata, Iwona Cegiełkówna, Jolanta Czaicka-Kotlarczyk, Alicja Helman, Tomasz Jopkiewicz, Magda Lebecka, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Jerzy Schönborn, Tadeusz Sobolewski, Tadeusz Szczepański, Tadeusz Szyma

REDAKCJA TECHNICZNA
Joanna Fiszer

OPRACOWANIE GRAFICZNE:
Luxsfera Design:
Justyna Wróblewska
i Kasper Skirgajłło-Krajewski
www.luxsfera.pl

DRUK
KRA-BOX
Drukarnia Offsetowa
04-762 Warszawa,
ul. Mrówcza 94b
tel./fax (48/22) 615 21 61
e-mail: biuro@kra-box.pl

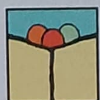
Redakcja zastrzega sobie prawo do skracania i redagowania tekstów oraz zmiany tytułów i śródtytułów.

Warunki prenumeraty „RUCH" SA

1. PRENUMERATA KRAJOWA
Wpłaty przyjmowane są tylko na okresy kwartalne. Cena za II kwartał 2006 wynosi 19,50 zł – termin przyjmowania wpłat: do 5 III 2006 Wpłaty na prenumeratę przyjmują jednostki kolportażowe RUCH SA właściwe dla miejsca zamieszkania lub siedziby prenumeratora (dostawa w uzgodniony sposób).

2. PRENUMERATA ZAGRANICZNA:
Złotówkowa na II kwartał 2006 – termin do 20 II 2006 (cena prenumeraty plus rzeczywiste koszty wysyłki) i eksportowa – dewizowa od dowolnie wybranego numeru w roku kalendarzowym. Wpłaty przyjmuje RUCH SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, konto: PeKaO SA IV O/W-wa 68 1240 1053 1111 0000 0443 0494. (Dodatkowe informacje: tel. 620-12-71 w. 2366).

PRENUMERATA REDAKCYJNA NA 2006 ROK
Na dowolne okresy. Krajowa: 6,50 zł za egzemplarz; zagraniczna o 100% droższa od krajowej; dewizowa – pocztą zwykłą: 3,5 euro za egz., pocztą lotniczą (Europa): 4 euro za egz.



Zrealizowano ze środków Ministra Kultury Program Operacyjny „Promocja czytelnictwa"

ścinki

BOŻENA JANICKA

W żywe oczy

Cytat ze „Słownika mitów i tradycji kultury" Władysława Kopalińskiego: *W żywe oczy łgać – bezczelnie, bezwstydnie, zuchwale.* Dzisiaj artyści rzadko *w żywe oczy*, także dlatego, że nie muszą; prawie wszystko mogą opowiadać wprost. Widz musiał się z tym pogodzić (nawet jeśli niechętnie), bo przecież żyjemy w epoce postmodernizmu z jej aksjomatem, że w sztuce wszystko wolno. (Oczywiście zostawiam na boku łgarstwa artystów na temat ich własnej osoby i życia prywatnego, bo to inna sprawa).

Definicja ze słownika może nie owijać niczego w bawełnę, lecz krytyk powinien być jednak grzeczniejszy. Chociaż – może nie powinien? Ale niech będzie, że powinien. A więc ceniony rosyjski reżyser, Aleksander Sokurow, autor „Ojca i syna", twierdząc w swoich wypowiedziach, że żadnego podtekstu homoseksualnego w jego filmie nie ma, *w żywe oczy* mija się z prawdą. A przy tym nie jest jasne, dlaczego i po co. Homoseksualizm nie stanowi dziś w kinie tematu tabu, reprezentacja gejów na ekranie już chyba przewyższa procentowy udział tej orientacji seksualnej w męskiej populacji. Taka mniejszość seksualna istnieje i czy to się komuś podoba czy nie, jej problemy mogą być tematem filmu, podobnie jak problemy orientacji większościowej.

I oto Aleksander Sokurow robi film, w którym odorek kłamstwa jest tak duszący, że może zemdlić, dodając sypanie piaskiem w oczy w wywiadach, czyli – takie to przynajmniej robi wrażenie – jawnie drwiąc z widzów. W każdym wywiadzie pada pytanie czy film naprawdę opowiada tylko o relacji między ojcem i synem, a Sokurow za każdym razem potwierdza, zaprzeczając temu, co każdy może zobaczyć na ekranie czarno na białym, czyli sepia na sepii, bo film utrzymany jest w tych odcieniach. A to, co widać, można zinterpretować dwojako: albo ojciec i syn z tego filmu to tylko umowne role, w które wpisano związek homoseksualny dwóch mężczyzn, albo są ojcem i synem naprawdę, a wówczas film opowiada o związku kazirodczym. Jeśli możliwość pierwsza, to po co ten kamuflaż? Bo jeśli nawet chce się opowiedzieć o tym, że to ciągle nie jest łatwa sprawa – jednak nie musi się już dziś ukrywać, jaka to sprawa. Jeśli druga – autor podejmuje temat dramatyczny, o wielkim ciężarze psychologicznym i obyczajowym, musiałby więc brać odpowiedzialność za to, co mówi, nie poprzestając, jak tutaj, na pokrętnych *namiokach* (to z rosyjskiego, lecz autor jest przecież Rosjaninem). Albowiem, jak napisał szwedzki noblista, Pär Lagerkvist: *Jeśli to konieczne, przepływa się cuchnące rzeki, ale kąpać się w nich – to hańba.*

Jawny, drastycznie homoseksualny charakter ma tylko pierwsza scena, ale i ona pozostaje jakby bez konsekwencji wprost, autor przerzuca się następnie, jakby nigdy nic, na tzw. *tonkije namioki*. Na przykład ojciec przyszedł rano odwiedzić syna w koszarach. Koledzy syna, kiedy zwraca się do któregoś: *Zawołaj go. Powiedz, że ojciec przyszedł* – dziwnie na niego patrzą, bo też jak na ojca dorosłego syna jest najwyraźniej za młody, a do tego wyjątkowo przystojny. Ale powiedzmy, że to właśnie taki przypadek szczególny. Lecz dialog z wywołanym synem też brzmi dziwnie. — *Po co przyszedłeś? – Popatrzeć na ciebie. – Ja wiem, po co przyszedłeś.* I tu koniec, kropka. Albo krótkie dialogi przed, wokół i na łóżku. Syn zastaje ojca w swoim pokoju, pyta: *Dlaczego leżysz na moim łóżku?* A niebawem, kiedy sam już leży, mówi do ojca pojawiającego się w drzwiach: *Po co przyszedłeś?* I tu też koniec, kropka. Albo scena, kiedy ojciec ukradkiem, po cichu zamyka drzwi do pokoju syna, bo odwiedził ojca inny młodzieniec. Dlaczego tak po cichu, jeśli odwiedziny, jak się potem dowiemy, były niewinne? Itd. Takie *aluzju poniał* przewijają się jak żmijka w trawie przez cały film.

Dziwny teatr marionetek, coś odgrywają przed kurtyną, ale kierują ich poruszeniami mechanizmy ukryte niżej, pod sceną. Nieznośna manieryczność każdego słowa, ruchu, światła, tła, totalna sztuczność niewątpliwie coś mają ukryć, jak maska: ale co? Kłamstwo autora, że film nie jest o tym, o czym jest? A może grę postaci między sobą, ojciec i syn nie chcą dopuścić do siebie prawdy o istocie ich wzajemnej relacji? Lecz jeśli o to właśnie autorowi chodziło – dlaczego tak stanowczo twierdzi, że pokazuje tylko głęboką więź między ojcem i synem?

Postacie mogą kłamać przed sobą, lecz autor filmu nie może kłamać przed widzem. Opowiadanie o kłamstwie – i kłamstwo jako postawa artysty wobec odbiorcy: różnica na pozór subtelna, w istocie przepaść. Nie wiem, co chciał osiągnąć autor, wiem, jaka jest moja reakcja jako widza: drugi raz na „Ojca i syna" – chyba tylko pod groźbą pistoletu.

TADEUSZ SOBOLEWSKI

Blisko Hollywood

W Los Angeles nie ma katedry. Miasto, do którego wjeżdżaliśmy od strony Santa Monica, wygląda jak jeden wielki ciąg handlowy, bez początku i końca. Legendarny Bulwar Zachodzącego Słońca ciągnie się między pawilonami, parkingami, warsztatami, jak Grójecka w stronę Janek. Pustawą ulicą idzie ktoś z termosikiem kawy. Na ławce siedzi bezdomny, okutany w wiele warstw, przemawia do pustej ulicy. Dużo tu bezdomnych – korzystają z kalifornijskiej słonecznej zimy.

Nagle Sunset Boulevard zmienia charakter – przechodzi w dzielnicę rezydencji. Drogowskazy: „Bel Air", czy „Mulholland Drive" kojarzą się z kinem, zbrodnią i tajemnicą. Ale zarazem wszystko, na co tu patrzę, wydaje się obnażone, obce. Jakby już znane z kina, ale odarte z filmowego nimbu. Ktoś z naszych mówi: pamiętacie, na tej ulicy Julia Roberts w „Pretty Woman" kupowała buty? Nie bierze mnie to. Na każdym kroku czuje się, jak bardzo kino zdynamizowało i uświetniło ubogi pejzaż Los Angeles, ile wysiłku włożono w to oszustwo. Ale to nieuniknione rozczarowanie Los Angeles dowodzi, że wciąż w nas żyje mit dawnego Hollywoodu, który żegnał już ponad pół wieku temu Billy Wilder w „Bulwarze zachodzącego słońca".

Mijamy budy sklepowe. Reklama za reklamą, jak na przedmieściach Białegostoku. Czerwony napis „Buddha" na sklepie meblowym. W dali, ponad rzędem chudych, oskubanych palm ukazują się litery HOLLYWOOD, przyczepione do wzgórza. Taksówkarz Azerbejdżanin nie wie, gdzie jest Hollywood Boulevard. Niespodziewanie wyrasta przed nami to, czego szukaliśmy – Chiński Teatr Graumana. Tandeta, przemieszana z wzniosłością. Muzeum umarłej legendy.

Sidney Grauman budował pierwsze w Ameryce kina, które stylizował na starożytne świątynie. Najświetniejsze z nich, Chinese Theatre przy bulwarze Hollywood, otwarto w 1927 na premierę „Króla Królów" Cecila de Mille'a. Pomiędzy dwoma posągami lwo-psów, tajemniczo uchylone złote drzwi do sanktuarium. Nikt nie wchodzi, szkoda 10 dolarów. Turyści fotografują się na dziedzińcu wybrukowanym betonowymi płytami z odciskami dłoni i obcasów gwiazd lat 30. Pola Negri, Fred Astaire, Ginger Rogers, James Cagney. Maleńkie rączki i stópki dawnych gwiazd, jakby należące do istot z innej planety.

Do kinoteatru Kodaka, gdzie odbywa się ceremonia oscarowa, wchodzi się przez galerię handlową. Nasi kupują sobie na pamiątkę plastikowe figurki Oscara. Po ulicy przechadza się Batman, zarzuca czarnym płaszczem, zachęca do fotografii. Przy stoliku w pobliskim makdonaldzie Zorro liczy zarobione dolary.

Więc taką drogę przebyło kino – od świątyni do supermarketu. Od chaplinowskiego trampa do wzruszeń spreparowanych za pomocą efektów specjalnych. Choć kino efektów też może mieć duszę. Czy „King Kong" Jacksona nie jest przewrotną baśnią o tym, jak kino, technika, rynek zabijają fantazję i uczucie, ucieleśnione w wielkiej małpie, tworze natury?

Taki był mój pierwszy dzień w Hollywood. Drugiego dnia nie było już czasu na wyobcowanie. Poczuliśmy wciągającą siłę tego miejsca, gdzie jak w Teatrze z Oklahomy z kafkowskiej „Ameryki" *każdy jest mile widziany! Kto chce zostać artystą, niech się zgłosi!* Ludzie, z którymi tu przyjechałem, wiedzieli, w jaki ton uderzyć. Bez kompleksów, wbrew zasadzie *siedź w kącie, a znajdą cię*, postanowili być nieskromni. Wystąpili z huczną promocją polskiego kina, którego nowym adresem – jak podkreślały foldery i plakaty – jest „The Polish Film Institute". I to się spodobało. Na zorganizowanym przez Instytut w uniwersyteckiej Royce Hall koncercie muzyki Jana A.P. Kaczmarka sala była pełna i z góry nastawiona entuzjastycznie. Przyszli na polski *event*.

Nie pojawił się zapowiadany Jack Nicholson, dla którego wieźliśmy w prezencie zapas jego ulubionej żubrówki, ale można było wypatrzeć Julie Delpy i Michaela Yorka, wiecznego chłopca z „Kabaretu". Był operator Spielberga Janusz Kamiński i Tony Kushner – scenarzysta „Monachium" (który po pokazie „Komornika" powiedział Falkowi kilka pochlebnych uwag). Był też Syd Field, ten, który skodyfikował zasady pisania scenariusza z sakramentalnymi *zwrotami akcji*.

Po koncercie tłum ruszył na polski bankiet. Krążyłem między gośćmi i wdawałem się w rozmowy, które układały się w dialektyczną całość. Było w nich zarówno poczucie nędzy Hollywoodu, jak jego świetności. Pierwszym, którego zagadnąłem, był Jerzy Zieliński, świetny operator filmów Wiszniewskiego, Bajona, Marczewskiego, od 15 lat w Los Angeles.

– Co pan robi?

– Robię śmiecie – mówi od razu. *– Kręcimy teraz komedię z Jimem Carey'em. Ale to nie jest „Truman Show", tylko produkt, którego jedna minuta kosztuje więcej niż milion dolarów. Zrobić taki produkt jest piekielnie trudno. Produkcja działa na zasadzie korporacji, która kontroluje każdego pracownika, nie zostawiając żadnej decyzji w jego ręku. Decyduje nie reżyser, ale komitet. Trzeba wiedzieć, dla kogo się pracuje – i manewrować. Dawać z siebie wszystko, aby potem trafić w statystycznie przeciętny gust. Showbiznes w Stanach jest jednym z głównych przemysłów narodowych, więc to nie może działać na zasadach kina, które pamiętamy z Europy, i które było kiedyś w Polsce. To świat liczb i zysków, gdzie nieustannie testuje się rynek. Na pokazie filmu, który teraz robię, zamontowano w kinie szereg mikrofonów, przed ekranem ustawiono kamerę – wszystko po to, żeby badać najdrobniejsze reakcje widowni. Niech pan sobie wyobrazi, że na pokazie roboczym filmu „Galaxy Quest", przy którym pracowałem, pewna producentka, bardzo miła, fantastycznie wyedukowana pani, powiedziała:* jest nieźle, ale przydałby się jeszcze „farting joke", dowcip z pierdzeniem? *O, w Ameryce można pozbyć się kompleksów. Polska straciła monopol na głupotę. Wszystko, o czym tu panu mówię, to są diabelskie przykłady zwycięstwa demokracji, gdzie każdy ma prawo głosować, a kartą do głosowania jest dolar. Skutkiem jest nieustanne obniżanie poziomu. Coś, co jeszcze ćwierć wieku było w kinie mainstreamem, masówką – na przykład „Ojciec chrzestny" – dziś, gdyby powstało, byłoby już kinem niszowym. Stale zadaję sobie pytanie: czy warto to robić?*

Zbyszek Rybczyński, siwy, ale w zabójczo czerwonej koszuli mówi o Hollywoodzie w zupełnie innym duchu. Wrócił tu z Europy, aby opatentować kolejny swój pomysł, który ma szanse sprawdzenia się, tak jak sprawdziły się jego prognozy sprzed lat, dotyczące upowszechnienia systemu High Definition. Teraz pracuje nad nowymi formami telefonicznej reklamy obrazkowej, bo już wie, że reklama zostanie wyparta z telewizji. A kiedy sprzeda kolejne patenty, będzie mógł zrealizować swój dawny pomysł – „Mistrza i Małgorzatę". Słuchając go, widzę surfera, który chce zapanować nad oceaniczną falą, dosiąść ją i wykonać na niej swój wielki numer. Trzeci mój rozmówca, laureat Oscara, Jan Kaczmarek, wraca do kraju. Na wsi pod Poznaniem o symbolicznej nazwie Rozbitek tworzy centrum, gdzie młodzi artyści będą mogli pracować nad swoimi filmami i muzycznymi partyturami. Coś na kształt Sundance Roberta Redforda. *Musimy importować do Polski to, co w amerykańskim kinie jest dobre i mocne* – mówi. A co jest dobre i mocne? *Metoda pracy nad scenariuszem. Destylacja idei. I w ogóle, etyka pracy, która wynika z konfliktu. To, co często demonizuje się, mówiąc o supremacji producenta nad reżyserem, ma też dobrą stronę. Między partnerami aktu twórczego – producentem, reżyserem, kompozytorem istnieje konflikt. I ten konflikt może być stymulujący. Myślę, że właśnie konflikt między reżyserem a państwowym mecenasem i kontrolerem był źródłem sukcesu kina w PRL. Opresyjne państwo, jakby niechcący, wymuszało twórczą dyscyplinę. Brak tego konfliktu stał się przyczyną porażki polskiego kina po roku 1989. Dziś trzeba ten konflikt na nowo zbudować, ale już nie między państwem a twórcą, tylko między twórcą i silnym producentem, który będzie umiał powiedzieć „nie", i któremu reżyser będzie umiał się przeciwstawić. Wszystko to w imię sensu, a co za tym idzie, przyszłego sukcesu.*

Trylogia Kieślowskiego

Premiera DVD - 2 lutego !

krzysztof kieślowski

trzy kolory

niebieski

krzysztof kieślowski

trzy kolory

biały

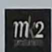
krzysztof kieślowski

trzy kolory

czerwony

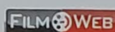
Zremasterowany format obrazu i dźwięku.















7. FESTIWAL KINA AMATORSKIEGO I NIEZALEŻNEGO KAN 2006

6-9 kwietnia 2006

Kino „Warszawa"

Wrocław

Na filmy czekamy do 19 lutego!



WWW.KAN.ART.PL

Zrzeszenie Studentów Polskich